جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم التصوير

تطور فن الفسيفساء في العصر البيزنطى
(من القرن التاسع الى القرن الثالث عشر الميلادى)

THE DEVELOPMENT OF MOSAIC IN BYZANTINE AGE
(FROM NINE th CENTURY TO THRETEEN th CENTURY)

رسالة مقدمة من :

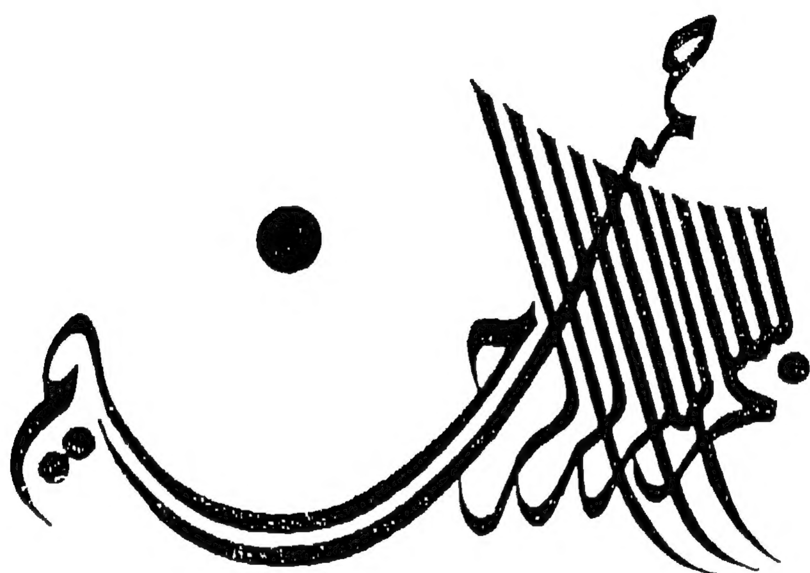
نرميــــن فتحـــى المصـــرى
المعيـــــدة بقســـــم التصويــــر
كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

إلى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان
للحصول على درجة الماجستير تخصص (جداريات)

إشـــــــراف

الأستاذ الدكتور/ صبـرى محمد منصور
استـــــاذ بقســــــم التصويــــر
وعميد كلية الفنون الجميلة (الأسق)
جامعة حلوان

يناير ٢٠٠١



جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم التصوير

قرار لجنة المناقشة والحكم
لرسالة الماجستير المقدمة من
الباحثة / نرمين فتحي المصرى
المعيدة بقسم التصوير
كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان

انه فى يوم   الموافق   /٦/ ٢٠٠١ فى تمام الساعة
اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة:

أ.د. صبري محمد منصور أستــــــاذ بقسم التصويــــــر
كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان – (مشرفا ومقررا)

أ.د. حسن عبد الفتاح حسن أستاذ متفرغ بقسـم التصويـــر
كلية الفنون الجميلة – جامعة جنوب الوادى (عضوا)

أ.م.د. محمود ابو العزم دياب أستاذ مساعد بقسـم التصويـــر
كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان (عضواً)

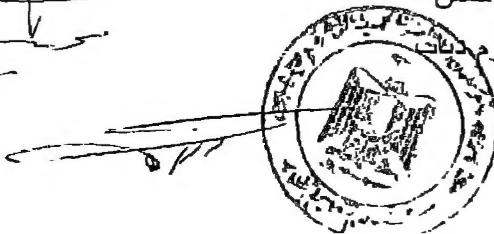
وذلــك لمناقشــة الرســالة المقدمــة مــن الباحثة / نــرمين **فتحى المصرى**،
وموضوعها:

تطور فن الفسيفساء فى العصر البيزنطي
(من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الميلادى)

وذلــك للحصـــول على درجة الماجستير فى الفنون الجميلة تخصص تصوير جدارى، وكــان أعضاء اللجنة قد تسلموا الرسالة وقرأها كل منهم واعد تقريراً فردياً بصلاحيتها للمناقشة ، وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا وفحص النماذج الفنية وبعــد المداولــة. قــررت اللجنة منح الباحثة / **نرمين فتحي المصري** ، درجة الماجستير فى الفنون الجميلة تخصص تصوير.

أعضاء اللجنة   التوقيع

- أ.د. صبري محمد منصور
- أ.د. حسن عبد الفتاح حسن
- أ.م.د. محمود ابو العزم دياب



شكر وتقدير

يسعدنى فــــي النهايـــة أن أتقـــدم بجزيـــل الشـــكر والتقديـــر للأســــتاذ الدكتور/**صبري محمد منصور** أستاذ التصوير بالكلية وعميد الكلية (الأسبق) على إشرافه على الرسالة وما قدمه من توجيهات فنية وعلميــــة وذلـــك مــــن خــــلال المراحل المختلفة لإعداد الرسالة .

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى السادة الأســــاتذة أعضــــاء لجنـــة المناقشة والحكم على تفضلهما بقبول مناقشة هذا البحث وهما :

الأستاذ الدكتور / **حسن عبد الفتاح** أستاذ التصوير المتفرغ بكلية الفنون الجميلـــة – وعميد كلية الفنون الجميلة (الأسبق) جامعة جنوب الوادي.

والدكتور / **محمود أبو العزم** الأستاذ المساعد بقسم التصويـــــر – كليـــة الفنون الجميلة – جامعة حلوان.

والله ولى التوفيق

الباحثة

• فهرس الرسالة •

الصفحة

الموضوع

الموضوع الصفحة

الفصل الثالث :

الفنون المسيحية المبكرة والموضوعات الدينية الرمزية

الباب الثانى

فسيفساء العصر البيزنطى

الفصل الأول :

تأثيرات البيئة المحلية فى تكوين الأعمال الفنية

الفصل الثانى :

العمارة الكنسية البيزنطية وعلاقتها بفن الفسيفساء

الموضوع الصفحة

الفصل الثالث :

الموضوعات التى تناولها فن الفسيفساء البيزنطى

الباب الثالث

القيم الجمالية لفن الفسيفساء البيزنطى

الفصل الأول :

التقنيات المختلفة للإستعمال الفنى لخامة الفسيفساء البيزنطية

الفصل الثانى :

تناول العنصر الأدمى والصور الشخصية فى فسيفساء العصر البيزنطى

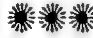
الموضوع الصفحة



• فهرس الأشكال •

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة



مقدمـة البحث

• مقدمـــــــة :

ترجع أهمية الفن البيزنطى الذى ظهر فى بداية القرن الرابع الميلادى وإستمر قروناً طويلة حتى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى إلى تطور وإزدهار فن الفسيفساء الذى اصبح من السمات المميزة للفن البيزنطى مما جعله يحتل هذه المكانة الرفيعة بين الفنون المختلفة منذ العصور القديمة وحتى عصرنا الحديث .

وقد نسب الفن البيزنطى إلى الإسم الأصلى لعاصمة الإمبراطورية البيزنطية (بيزنطة) وليس القسطنطينية التى اصبحت بعد ذلك الإسم المتداول بدلاً من بيزنطة التى تعتبر المركز الرئيسى ونقطة إنطلاق هذا الفن ، وكان من الطبيعى أن تكون هناك بعض المدن التى إحتوت هذا الفن واصبحت مركزاً هاماً له بجانب بيزنطة (القسطنطينية) وذلك نتيجة لإتساع رقعة املاك الإمبراطورية البيزنطية المنتشرة شرقاً وغرباً فى العالم الأسيوى والعالم الأوروبى ، واهم هذه المدن مدينتى سالونيك ورافينا التى اصبح لكل منهما شأناً خاصاً حيث ضمت العديد من الآثار الفنية ذات الطابع البيزنطى .

وقد نشأ الفن البيزنطى مرتبطاً بالديانة المسيحية الجديدة التى أصبحت فى القرن الرابع الميلادى الديانة الرسمية للإمبراطورية ، وذلك بعد إنقسام الإمبراطورية الرومانية إلى قسمين : قسم شرقى وآخر غربى ، واصبحت العاصمة الشرقية هى بيزنطة ، والغربية هى رافينا(*) بدلاً من روما .

ويرجع إرتباط هذا الفن بالديانة المسيحية إلى سيطرة هذه العقيدة الجديدة بشكل ملحوظ وذلك بعد إعتناق الإمبراطور قسطنطين لها ، ومن ثم اصبح لرجال الدين والبطاركة السيطرة الكاملة على الأعمال الفنية التى إتسمت بالطابع الدينى الفريد ، وبذلك تعتبر المسيحية أحد العوامل الهامة والأساسية التى ادت إلى خلق الفن البيزنطى بشكل عام ، والفسيفساء البيزنطية بشكل خاص ، حيث أنها قد شكلت وأثرت فى تكوين هذه الفسيفساء ووضعت لها حدوداً معينة لايمكن تجاوزها ، والتى كان لها دوراً كبيراً في التحكم فى تطورها ، لذا فقد إعتمد شكل الفن على طبيعة العقيدة التى يخدمها ، وإقتصر تصوير اللوحات الفنية على الموضوعات الدينية التى كانت لها السيادة فى أعمال الفسيفساء البيزنطية ، هذا إلى جانب نوع آخر من الموضوعات الا وهو الموضوعات الدنيوية ، والتى كانت تنفذ عادة فى أرضيات القصور وإشتملت على صور لمواقف الحياة اليومية ومشاهد الصيد بما تضمنتها من طيور وحيوانات ، والتى إستمدت أصولها من بعض موضوعات الفسيفساء الرومانية القديمة .

(*) مدينة إيطالية تقع على الساحل الشرقى لإيطاليا، أصبحت العاصمة الغربية للإمبراطورية البيزنطية بدلاً من روما عام ٤٠٢م .

وقد كان هناك بعض الفنون التى سبقت ظهور الفن البيزنطى مثل الفن الساسانى والفن الهيللينستى والفن المسيحى المبكر ، وكان لكل فن من هذه الفنون على حده دور كبير فى تكوين الملامح المميزة للفن البيزنطي الجديد ، حيث ترك الفن الساسانى آثاراً واضحة اضفت على الفن البيزنطى بعض العناصر الزخرفية مثل الرؤوس الآدمية وصور الحيوانات المتقابلة والمتدابرة .

اما الفن الهيللينستى فقد كان له دوراً كبيراً فى إدخال الواقعية فى أعمال الفسيفساء البيزنطية، وإضفاء الحيوية على هذه الأعمال التى إتصفت بالجمود والجفاف.

وقد تجلت هذه الواقعية فى إهتمام الفنانين البيزنطيين بتسجيل الملامح الطبيعية للصور الشخصية والمبالغة فى رسم ثنايا الملابس ذات النقوش والتفاصيل الدقيقة ، وبالرغم من إبتعاد هؤلاء الفنانين عن التجسيد الطبيعى لصور الأشخاص والحيوانات ، وغلبة التسطيح على اعمال الفسيفساء ، إلا ان تأثيرات الفن الهيللينستى برزت بوضوح فى مراعاة الفنانين إستخدام الضوء والظل ودرجات الفاتح والقاتم .

كما اخذ فن الفسيفساء البيزنطى عن كل من الفنين الساسانى والهيللينستى اسلوب تجميل الأرضيات الذى إنتشر بشكل واضح فى بعض القصور والمنازل . وقد إنتقل هذا الأسلوب إلى كنائس العصر البيزنطى ، وكانت تصميمات الأرضيات تحتوى فى البداية على صور للحيوانات والكائنات البحرية كما فى كاتدرائية اكيليا ، وبمرور الوقت إختفت صور الكائنات الحية وحلت محلها الأشكال الهندسية المجردة فى أرضيات الكنائس البيزنطية ، وذلك يرجع أيضاً إلى تأثير الديانة المسيحية ، التى تشدد معتنقيها ومؤيديها فى عدم تصوير هذه الكائنات مما دعى الرهبان والقساوسة إلى تحريم تصويرها فى الأرضيات .

وآخر الفنون التى اثرت فى فن الفسيفساء البيزنطية ، هى الفنون المسيحية المبكرة ، وهى الفنون السابقة له مباشرة والممهدة له ، حيث يصعب تحديد الفترة الزمنيُة الفاصلة بين نهاية الفن المسيحى المبكر وبداية الفن البيزنطى ، ولقد اجمعت المراجع التاريخية على أن القرن الثالث الميلادى هو بداية هذه الحقبة الفنية التى إستمرت حتى القرنين الرابع والخامس الميلاديين ، وأهم السمات التى تميزت بها هذه الفنون المسيحية والتى يمكن الإشارة إليها هى صفة الرمزية التى سادت أعمال الفسيفساء فى تلك الفترة والتى تلازمت تلازماً واضحاً مع سمو العقيدة وروحانيتها ، فنجد أن الفنانين قد إعتمدوا عليها فى تصوير موضوعات الكتاب المقدس والقصص التى تدور حياة السيد المسيح والعذراء ، لذلك نلاحظ إبتعاد الفنانين فى ذلك الوقت عن تجسيد الطبيعة وتسجيل

تفاصيلها الدقيقة ، وينحصر تأثير الفنون المسيحية فى الفسيفساء البيزنطية فى ظهور هذه الموضوعات الرمزية داخل الكنائس وتصوير السيد المسيح فى شكل مهيب يغلب على ملامحه السمو والعظمة ، كما إنتشر تصوير الشخصيات الدينية المختلفة وذلك من خلال موضوعات السرد القصصى لحياة القديسين والشهداء ، وأوضح الأمثلة التى تؤكد إنتقال هذه التأثيرات المسيحية فى الفسيفساء البيزنطية وخاصة فى مراحلها الأولى ، الفسيفساء المنفذة داخل كنيسة القديسة ماريا ماجورى بروما .

ويمكن إعتبار القرن السادس الميلادى هو بداية فن الفسيفساء البيزنطى ، وهذه الفترة عاصرت بناء الكنائس الجديدة التى أمر الإمبراطور ، چستنيان ، بتشييدها بأجود الخامات ، وتزيينها بأروع لوحات الفسيفساء والتى تتناسب مع قدسية العقيدة ومكانتها .

وقد إنتشر بناء هذه الكنائس الفاخرة فى جميع أنحاء الإمبراطورية البيزنطية ويجب الإشارة إلى أن هذه العمائر الدينية تعد ثانى العوامل الأساسية - التى تلت الديانة المسيحية - التى شاركت بدور فعال فى إثراء هذه الفسيفساء وتطورها ، حيث وفرت هذه العمائر الدينية مساحات هائلة من الجدران الداخلية فى الكنائس فضلاً عن القباب والقبوات الداخلية ، والتى إختلفت اعدادها وإرتفاعاتها من كنيسة إلى أخرى حسب الطراز المعمارى المنفذة تبعاً له . فقد ظهرت فى ذلك أربع طرز معمارية يختلف كل منها عن الآخر فى التصميم والبناء الداخلى والخارجى ايضاً ، حيث يوجد أولاً الطراز البازيليكى الذى إستمد أصوله من العمارة الرومانية القديمة المخصصة للمحاكم والأبنية العامة ، وقد قام المهندسون (خلال العهد البيزنطى) بإضفاء بعض التعديلات التى تتناسب مع طقوس العقيدة المسيحية الجديدة فى ذلك الوقت ، ومثال ذلك كنيسة القديس أبولينار الجديدة برافينا .

وثانياً : الطراز المركزى المقبب وهذا النوع مخصص لأداء الطقوس الدينية وخاصة طقوس التعميد ، وهو يعتمد فى بنائه على التخطيط الدائرى أو المثمن أو المربع والمغطى فى كل الحالات بقبة تعلو المركز مباشرة ، وأوضح الأمثلة على ذلك كنيسة القديس سرجيوس وباكوس بالقسطنطينية .

وهناك ايضاً الكنيسة ذات العقد المتقاطع أو المتصالب ، وهى تتبع النوع الثالث من التخطيطات المعمارية ، وهو التخطيط الصليبى الذى يعتمد على شكل الصليب الإغريقى المتساوى الأضلاع ، ومغطى بقبة أعلى نقطة تقاطع الأضلاع الأربعة للصليب ، مثل كنيسة الرسل المقدسين بالقسطنطينية .

والتخطيط الرابع والأخير ، هو الطراز المتعدد القباب وهو يجمع بين الطراز (البازيليكى) الكاتدرائى والطراز الصليبى والذى يغطيه خمسة قباب علوية أكبرها القبة المركزية (التى تغطى نقطة تقاطع الأضلاع الأربعة) ، ونموذجه فى العمارة البيزنطية كنيسة القديس يوحنا المعمدان ذات التخطيط البازيليكى المغطى بست قباب متجاورة ، وكنيسة القديس مرقص بفينسيا التى تغطيها خمسة قباب .

ومن خلال الدراسة التالية سوف نلاحظ أن أعمال الفسيفساء قد إنقسمت إلى شقين ، وذلك حسب نوعية الموضوعات المنفذة ، سواء كان داخل هذه الكنائس السابقة أو داخل القصور والمبانى الفاخرة . فقد ظهرت الموضوعات الدنيوية فى الأبنية والقصور الفخمة التى شيدها الأباطرة لأنفسهم ، وأشهر هذه القصور وأروعها ، والتى لايزال بعض آثارها موجودة حتى الآن ، وهو القصر العظيم المقدس بالقسطنطينية الذى تضمن العديد من مشاهد الحياة اليومية ، وما إحتوت عليه من أشكال الكائنات الحية ، بالإضافة إلى النباتات الصغيرة والأشجار المتعددة الأشكال والأحجام ، ويرجع تاريخ هذه الأعمال إلى ما بين القرنين السادس والسابع الميلاديين .

أما الكنائس فقد إمتلأت بالموضوعات الدينية التى غطت أغلب الجدران الرأسيةوالقباب الصغيرة والكبيرة ، وإختلفت أيضاً صور هذه الموضوعات (الإحتفالات الدينية) حسب المساحات الداخلية للكنائس .

وكان من الطبيعى أن تتبع خامة الفسيفساء نفسها وأسلوب تنفيذها هذا التنوع فى الموضوعات السابقة .

فعلى سبيل المثال فقد إستخدمت فى فسيفساء القصر المقدس القطع الحجرية والأحجار الطبيعية الصلبة كالرخام فى فسيفساء الأرضيات ، أما فى الكنائس فكان يستعان بالزلط الملون بالإضافة إلى ألواح الرخام الصلبة ، أما على الجدران فقد إستخدمت قطع الزجاج الصغيرة الملونة والتى لا يمكن إستخدامها فى الأرضيات لسهولة تفتيتها بجانب بعض الأحجار الكريمة كاللؤلؤ والياقوت الذى نفذت به الجواهر والحلى الخاصة بالأباطرة وزوجاتهم .

وقد تميزت فسيفساء الموضوعات الدنيوية بالواقعية فبعدت عن الجمود والصرامة التى إتسمت به الموضوعات الدينية ، ولكن معظم هذه الأعمال لم يعد لها أثر الآن نتيجة لما تعرضت له هذه القصور من التهدم والحرائق ، ولكن مع بداية القرن الثانى عشر الميلادى ظهرت ثمة موضوعات دنيوية فى بعض الكنائس البيزنطية عرفت بموضوعات

التصوير الإمبراطورية ، وهى التى كانت تجمع بين السيد المسيح أو العذراء وبين أحد الأباطرة أو الحكام البيزنطيين وإستمرت حتى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى .

وينبغى أن يتم الإشارة فى هذه الدراسة إلى حركة محطمى الصور فى القرن الثامن الميلادى والتى يرجع إليها أكبر الأثر فى تكوين أسلوب الفن البيزنطى وبلورته ، فقد كانت هذه الحركة سبباً فى تغير الإتجاهات الفنية الجديدة التى ظهرت فى فن التصوير البيزنطى حيث رفضت تصوير الكائنات الحية وصور القديسين بشكل عام ، وقد كان هناك الإتجاه الكلاسيكى الذى إتجه نحو الفنون القديمة وإستلهم منها أفكاره ، والذى تجلت معالمه فى الفسيفساء البيزنطية فى تصوير المناظر الطبيعية والعمائر وإستخدام الظلال والتدرج اللونى ، فضلاً عن تصوير العنصر الآدمى الذى أصبحت له المكانة الأولى فى الفسيفساء الدينية والدنيوية . كما أصبح الوسيلة الوحيدة لديهم فى التعبير عن السمو الروحانى . ثم بدأت العناصر الكلاسيكية فى الإضمحلال شيئاً فشيئاً وحلت محلها الزخارف المجردة التى تميزت بها الفسيفساء البيزنطية وذلك فى القرن الحادى عشر الميلادى .

وقد إختلف تأثير حركة محطمى الصور وظهور هذه الإتجاهات الفنية بإختلاف المكان أيضاً ، فكانت ذات تأثير أقوى فى الأقاليم الشرقية (القسطنطينية على سبيل المثال) ، حيث المفهوم الدينى وتنكر العقيدة للجسد والحواس وغلبة الرمزية على الأعمال الدينية ، أما فى الغرب فقد سيطرت الكلاسيكية بشكل أوضح وخاصة فى العاصمة الغربية رافينا .

وتعتبر الفترة ما بين القرنين التاسع والثالث عشر الميلادى هى الفترة التى إزدهر فيها فن الفسيفساء البيزنطى وتعرف بالعصر الذهبى الثانى للفسيفساء البيزنطية ، حيث إنفردت فيها بشخصية واضحة ميزتها عن غيرها من الفنون الأخرى فقد إكتسب فن الفسيفساء فى تلك الفترة سمات متميزة أهمها الجمود والصلابة التى غلبت على تصوير الشكل الآدمى .

وساعدت طبيعة خامة الفسيفساء نفسها على تحقيق هذه الصفات لماتتمتع به من أشكال هندسية صغيرة مكعبة الشكل ، مما جعل هذه العناصر المنفذة تتخذ أشكالاً محورة ومجردة ، وبالإضافة إلى ذلك فقد إتسمت الفسيفساء البيزنطية بعدم الإهتمام بتسجيل البعد الثالث والبعد عن تجسيم العناصر وعدم مراعاة النسب التشريحية ، وخلو الوجوه المصورة من التعبيرات وسيطرة الطابع التجريدى الزخرفى .

وأهم ما يميز الفسيفساء البيزنطية هى صفة الثراء اللونى ، حيث إعتمد الفنانون على إستخدام العديد من الدرجات اللونية الساخنة والباردة ، وظهرت براعتهم الفائقة فى كيفية الدمج بين هذه الدرجات المتباينة ، فضلاً عن الدور الذى قام به اللون الذهبى فى زيادة إثراء هذه اللوحات ، فقد أضفى عليها بريقاً ولمعاناً مميزاً ، مما جعل الفسيفساء البيزنطية تحتل مكانة خاصة بين غيرها من الفنــون .

ولقد إستلزم تنفيذ لوحات الفسيفساء داخل الكنائس أو اللوحات المحمولة إتباع أسلوب معين فى ترصيص مكعباتها ، حيث إتخذت هذه المكعبات أحجاماً متناسبه ، ووضعت بجوار بعضها البعض موازية للخطوط الداخلية للعنصر الواحد ، أما فى الخلفية فكانت توضع موازية للعنصر المرسوم من الخارج ، ثم توضع إما فى خطوط رأسية أو أفقية .

وكان نتيجة لإزدهار الفسيفساء البيزنطية بهذه الصورة أن إنتقلت أساليب وموضوعات هذه الفسيفساء وطرق تنفيذها ومعالجتها إلى العديد من الأقاليم الشرقية والغربية خارج الإمبراطوية البيزنطية ، وتباينت هذه التأثيرات حسب قرب الأقاليم أو بعدها عن الإمبراطورية . وبدأ إنتشار هذه التأثيرات منذ القرون الأولى فى العصر البيزنطى فى الدول العربية مثل ، مصر وفلسطين ، خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين ، حيث وجدت عمائر كنسية منفذة وفقاً للطرز البيزنطية المختلفة ، وإحتوت بداخلها على العديد من لوحات الفسيفساء والتى تحمل موضوعات تشبه إلى حد كبير لوحات الكنائس البيزنطية.

أما التأثيرات الغربية فتظهر فى روسيا وصقلية وفينيسيا فى أواخر العصر البيزنطى ، وذلك كان نتيجة لجلب المهندسين والفنانين من القسطنطينية ، وظهرت بوضوح فى كنائس كل من كييف بروسيا ، ومارتورانا ومونريال وكنيسة بلاتينا وسيفالو بصقلية ، وأخيراً كنيسة القديس مرقص بفينيسيا ، وجميع هذه الكنائس تحمل نفس موضوعات الإحتفالات الدينية التى ظهرت فى كنائس القسطنطينية ، وحملت فى داخلها نفس الأساليب الفنية المتبعة فى المعالجات التشكيلية والتقنية .

وسيتناول البحث دراسة تأثير الأسلوب الفنى الذى إتبع فى الفسيفساء البيزنطية فى كل من الفنين القبطى والإسلامى ، حيث ظهرت الموضوعات الدينية وأسلوب تنفيذها فى الفن القبطى ، وإن إختلفت الخامات التصويرية التنفيذية ، وإقتباس بعض العناصر الطبيعية والحيوانية المحورة وإستخدام أهم ما يميز الفسيفساء البيزنطية وهو اللون الذهبى فى الفن الإسلامى ، الذى إشترك مع الفن البيزنطى فى طابعه الزخرفى

المجرد . ومثال هذه الفسيفساء الإسلامية توجد فى مبنى قبة الصخرة والمسجد الأموى بدمشق .

تتلخص أهمية موضوع هذه الدراسة فى إلقاء الضوء على نوع من التصوير الجدارى وهو التصوير بالفسيفساء والذى ينتمى إلى فترة زمنية معينة ، وهى فترة الفن البيزنطى . كما يتعرض البحث لدراسة أسباب إزدهار هذا الفن وتطوره فى الفترة التى تنحصر بين القرنين الرابع الميلادى وحتى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى ، والتعرف على علاقته بالفنون الأخرى من حيث تأثره بها وتأثيره فيها .

كما ترجع أهميته أيضاً إلى تناول أسلوب المعالجات الفنية لخامة الفسيفساء وتتبعها منذ البداية ، وحتى عصر إزدهارها المعروف فى تاريخ الفن البيزنطى ، والتركيز على بعض العناصر التشكيلية والتقنيات الجمالية الهامة التى ساهمت بدور كبير فى تميز هذا الفن وتفرده ، وأهم هذه العناصر التى تم الإشارة إليها فى هذا البحث عنصرى الحركة واللون .

وبالرغم من بلوغ فن الفسيفساء البيزنطى هذه المكانة الرفيعة بين الفنون المختلفة إلا أنه لم يحظ بالدراسة الكافية أو التعرف على قيمه التشكيلية أو تقنياته الجمالية المتعددة ، وذلك خاصة فى المراجع العربية بالدرجة الكافية التى تتلاءم مع ثراء هذا الفن وقوته ، واقتصرت إلى حد كبير على سرد الأحداث التفصيلية للتاريخ البيزنطى فقط ، والتى تتعرض له منذ بداية تكوين الإمبراطورية وحتى سقوطها .

كما لم تتعرض له الدراسات والرسائل العلمية سواء الخاصة بالماجستير أو الدكتوراه ، وبذلك لم تتوفر المادة العلمية الكافية التى تختص بدراسة النواحى الفنية والتقنية الخاصة بموضوع البحث ، وهو ما سيتم تناوله وعرضه بالتفصيل فى هذه الرسالة .

وفى نهاية هذه الدراسة ستقوم الباحثة بإستخلاص بعض القيم الجمالية للفسيفساء البيزنطية والإستعانة بالأسلوب التنفيذى التقنى فى إجراء بعض التجارب الفنية ، والتى تحاول من خلالها الوصول إلى قيم تشكيلية معاصرة عن طريق الدمج بين هذه الأساليب التقنية القديمة ، وبين ما هو متبع الأن من قيم تشكيلية مميزة مع مراعاة تحقيق التنوع فى خامات الفسيفساء وأحجامها المختلفة .



الباب الأول

الفنون المؤثرة فى نشأة التصوير البيزنطى

- **الفصل الأول** : الفــن الساسانى وعناصره الزخرفية .
- **الفصل الثانى** : العصر الهيلليتستى ومحاكاة الطبيعة .
- **الفصل الثالث** : الفنون المسيحية المبكرة والموضوعات الدينية الرمزية.

الفصل الأول

الفن الساسانى وعناصره الزخرفية

- الدولـــة الساسانـــية: (نبـــذة تاريخية).
- الفـــــــن الساسانـــــــى.
- تأثر الفن الساسانى وتأثيره فى الفنون الأخرى.
- موضوعـــات الفـــن الساسانـــى.
- الفسيفساء فـــى الفـــن الساسانـــى.
- التأثيرات الساسانية فى الفسيفساء البيزنطية.

الفصل الأول
الفن الساسانى وعناصره الزخرفية

• الدولة الساسانية : (نبذة تاريخية)

تاسست الدولة الساسانية في إيران على يد « أردشير الساساني » نسبة إلى الجد الأكبر « ساسان » (٢٢٦ م - ٢٤١ م) في النصف الأول من القرن الثالث الميلادي ، وقد اصبحت مدينة طيسفون عاصمة الدولة الساسانية . وكانت العاصمة السابقة في الدولة الفرثيه تعرف بالمدائن ، وقد شجع الملك « اردشير » على إقامة هذه الدولة كثرة الحروب والمناوشات بين الإمبراطورية الرومانية والدولة الفرثية التى حكمت إيران قبل الدولة الساسانية ، حيث كانت تطمع الإمبراطورية الرومانية فى توسيع رقعتها بضم العراق وإيران تحت سيطرتها ، بالإضافة إلى ضعف الولاة وكثرة الفتن الداخلية والتفكك الذى اصاب الدولة الفرثية نتيجة تنازع الأمراء الإقطاعيين وتمردهم ، وكانوا وقتذاك مسيطرين على الجيوش فى الدولة ؛ مما ادى إلى ضعف الجيوش وسوء التنظيم فى صفوفها ، حتى انها اصبحت غير مؤهلة للدخول فى المعارك الحربية ، فأصبح السبيل بذلك ممهداً أمام الملك للثورة على « أرطبان الخامس » آخر الملوك الفرثيين والقضاء عليه عام ٢٢٦ م .

وكانت هذه بدايات تاسيس الدولة الساسانية التى استمرت فى حكم إيران حوالى اربعة قرون ، تولى فى نهايتها حكام ضعاف تسببوا فى اضطراب الأحوال السياسية وشيوع الفتن والحروب الداخلية،إلى جانب الأزمات المالية .

ولقد تخللت فترة الحكم الساسانى منازعات كثيرة حارب خلالها الساسانيون الرومان وإنتصروا عليهم فى الشام عام ٢٦٠ م فى عهد « اردشير » وإستمرت فى عهد إبنه « شابور الأول » الذى إستطاع فى فترة حكمه للساسانيين ان يصل بالفن الإيرانى إلى أوج عظمته وإزدهاره ، حيث ان " تأثير حكمه الطويل (٢٤١ - ٢٧٢ م) على الفن الساسانى كان عميقاً ودائماً ، كما ان الفنون التشكيلية قد شهدت العديد من التطورات منذ عهد « اردشير الأول » واصبحت اكثر تهذيباً وإنسانيـــة " [1].

ولقد عاصرت الدولة الساسانية بداية ظهور المسيحية وتكوين الامبراطورية البيزنطية وقامت بين الدولتين حروب استمرت عدة سنوات ، مثل ما دار من حروب بين الملك « شا بور الثانى » والإمبراطور « قسطنطين » فى وقت إعلان المسيحية ديناً رسمياً للدولة البيزنطية .

---

(1) René Hugghe,(Genral Editor) Art and Mankind Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art Promentheus Press, New York, 1963 P.57

وقد تجددت تلك الحروب مرة أخرى فى عهد الملك الساسانى « كسرى الأول » (٥٣١ - ٥٧٩ م) الذى فتح أنطاكية وجددت فى عهده مدينة « طيسفون » العاصمة ، وفى عهد « كسرى الثانى » (٥٩٠ - ٦٢٨ م) تم محاصرة القسطنطينية مركز الإمبراطورية البيزنطية وعاصمتها الشرقية بعدما فتح مصر وإستولى على جزء من آسيا الصغرى ، ولم يصمد هذا الملك طويلاً أمام حروب بيزنطة له ، حيث قتل على يد الملك البيزنطى « هرقل» وتم بذلك طرد الجيش الساسانى من ممتلكاته فى مصر وآسيا الصغرى ومحاصرة العاصمة الساسانية "طيسفون".

أما آخر الملوك الساسانيين وهو الملك « يزدجر » (٦٣٢ - ٦٥١ م) فإنه لم يستطع صد هجمات الجيوش العربية التى استولت على العاصمة طيسفون وسوريا والعراق ، وبذلك تمكنت هذه الجيوش من هزيمة الساسانيين فى موقعة نهاوند عام ٦٥١ م - التى قتل فيها الملك « يزدجر » - وبعدها خضعت إيران للحكم الإسلامى .

• الفن الساسانى :

الفن الساسانى هو الفن الذى ظهر فى إيران وإرتبط بظروف الدولة الساسانية الإجتماعية والسياسية ، وتأثر بأحوالها الإقتصادية ، حيث أن مظاهر الثراء والرفاهية فى الحياة العامة للبلاد قد إنتقلت أيضاً إلى الفنون التى ظهرت فى تلك الفترة من حيث الموضوعات أو إنتقاء الخامات الملائمة للتنفيذ .

وقد كان الشعب الساسانى محباً للفنون ومتذوقاً لها ويميل بطبعه إلى الزخرفة وإنتاج العديد من التحف الفنية الدقيقة ، وقد إمتدت هذه الفنون الزخرفية إلى كل ما يستخدمه الإيرانى فى حياته العامة ، مثل : الأوانى والأباريق والأطباق المعدنية والزجاجية ، بالإضافة إلى الأقمشة الحريرية والسجاجيد الإيرانية .

وقد أصبحت إيران من خلال الفن الساسانى مركزاً لإشعاع " الفنون القديمة وملتقاها فى الشرق الأدنى " [(١)]. ويرجع ذلك إلى : أولاً : موقعها الجغرافى الفريد الذى جعلها حلقة إتصال بين دول الشرق والغرب بالإضافة إلى بيئتها المحلية وطبيعة مناخها المعتدل ، الذى وفر لفنانيها بيئة فنية مناسبة ساعدتهم على تنفيذ وإخراج العديد من الأعمال الفنية ، ثانياً : إهتمام الملوك والحكام الساسانيين بالفنون والفنانين اللذين أصبح لهم مكانة متميزة بين فئات المجتمع .

---

(١) زكى محمد حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، (مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٠) ، ص ١١ .

ولقد حظى هذا الفن بمكانة خاصة جعلته اكثر تأثيراً فى غيره من الفنون المختلفة التى اكسبها طابعه المميز ، يؤكد ذلك الدكتور « زكى محمد حسن » بقوله " إذا إستثنينا الفن الإغريقى القديم لا نكاد نعرف أى فن آخر قدر له أن يمتد إمتداد الفن الإيرانى بل إننا نستطيع ان نقول فى ثقة وإطمئنان انه ليس هناك فن عظيم لم يأخذ عن الفن الإيرانى شيئاً من زخارفه أو اساليبه ، فإن الفن المصرى القديم والفنون الإغريقية والرومانية والبيزنطية والصينية ، والهندية ، كلها مدينة للفن الإيرانى ببعض اشكال التحف او أساليب العمارة والزخرفة او اسرار الصناعات الفنية الدقيقة " (١) .

• تأثر الفن الساسانى وتأثيره فى الفنون الأخرى :

ولقد إختلط الفن الساسانى بالفن الإغريقى نتيجة التبادل الثقافى الذى تم بين الإيرانيين والإغريق بسبب كثرة الحروب التى حدثت فى العصر الساسانى ، فنجد فى الفن الساسانى بعض تأثيرات هيللينية ، ويرجع ذلك أيضاً إلى إستقدام الحكام الساسانيين للعمال الإغريق لتنفيذ بعض الأعمال فى إيران ، فإنتقلت بواسطتهم الأساليب الإغريقية إلى الفن الساسانى ، والتأثيرات الساسانية إلى الفن الإغريقى ، وبالرغم من إنتشار الفن الإغريقى وبعض عناصره فى الفنون الساسانية إلا أنها ظلت محتفظة بأصولها الإيرانية وتقاليدها الفنية .

ونتيجة للإحتكاكات السياسية بين الساسانيين والإمبراطورية البيزنطية تسربت بعض هذه الفنون الساسانية إلى فنون بيزنطة وتأثرت بها فظهرت الزخارف الساسانية بكثرة فى الفنون البيزنطية ، وإندمجت بها حتى أنها اصبحت سمة من سمات الفن البيزنطى، وتبدو واضحة فى الفسيفساء البيزنطية .

وترجع اهمية الفن الساسانى إلى أنه يمثل اعظم مراحل الفن الإيرانى وأكثرها إزدهاراً " ونظراً إلى فاعلية وثراء وتنوع الحضارة الساسانية فإنها أثبتت وجودها فى العالم وإتخذت إيران دور الدولة الناشرة للفن والدين " (٢) . وظهرت آثارها فى كثير من الفنون القديمة اهمها الفن البيزنطى والفن الإسلامى وأضفت العديد من الوحدات الزخرفية والعناصر الآدمية والحيوانية عليهما ، كما إنتقلت أيضاً طرق تناول الموضوعات والتكوينات فى كل منهما .

---

(١) المرجع السابق ، نفس المكان .

(1) René Hugghe,(Genral Editor) Art and Mankind Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art Promentheus Press, New York, 1963 , P.62

• موضوعات الفن الساسانى :

لم ترتبط الفنون الساسانية بالعقيدة الدينية كغيرها من الفنون الأخرى إرتباطاً وثيقاً - كالفنون البيزنطية على سبيل المثال - على الرغم من إعتناق بلاد الفرس العقيدة الزرادشتيه *.

وقد سبقتها الديانة « المزدية » نسبة للإله « أهورمزدا » وكان الفكر السائد لدى معتنقيها هى حتمية نهاية الصراع الدائم بين آلهة الخير والشر لصالح آلهة الخير .

وبعد العقيدة الزرادشتية ظهر مذهب جديد يدعى « المانوية » " نسبة إلى مانى ، ومانى يجمع بين الثنوية المزدية والتقاليد المسيحية لمنطقة الفرات السفلى واليهودية والبوذية ، وكان مصوراً موهوباً يقال إن رسومه الدينية الرائعة ساعدت على نشر المذهب الذى كان يدعو له " [1] . وسرعان ما قتل على يد أحد أتباع كهنة زردشت ، ولم تظهر الموضوعات الدينية إلا فى عدد قليل من الأعمال الفنية الساسانية ، وكانت معظم هذه الأعمال عبارة عن نقوش جصية ، وقل استخدام التصوير الجدارى ، مثل : مجموعة من النقوش الجصية منفذة على تابوت صورت على جوانبه الآلهة الأربعة - التى يعتقد أنها تنبثق من الإله أهورمزدا - وهم الإله « ميترا » مانح الخلود للموتى أثناء البعث ، والإله « زروال » إله الزمان الأبدى ، وإله «النار » إبن « أهورمزدا » وأخيراً الإله « أناهيتا » ، ويرجع هذا التابوت إلى فترة حكم الملك « شابور الأول » . التى تعد فترة إحياء للفنون الساسانية وتألقها .

أما الموضوعات التى إرتبطت بتسجيل إنتصارات الملوك وتمجيدهم والتى تحكى أيضاً مشاهد الصيد ومطاردة الحيوانات وما يصاحبها من موسيقيين وعازفات وراقصات ، فقد كان لها السيادة فى الفن الساسانى وذلك رغبة من الملوك فى تخليد أمجادهم ، وللتعبير عن حياة الترف والبذخ التى كان يعيشها الساسانيون ، وهذا يفسر إهتمامهم بتشييد القصور الملكية الفخمة ومبالغتهم فى زخرفتها وتزيينها ، مثل قصر الملك أردشير ، وقصر ولده « شابور الأول » .

(*) نسبة إلى زرادشت فى القرن السابع ق . م . الداعى إلى نشر تعاليم الدين الذى يرى أن الآلهة جميعاً تنبثق من الإله (أهورمزدا) كبير آلهة الدين الفارسى القديم ، وكانت سياسة هذا الدين تقوم على التسامح بين البشر وإلتسامهم بالسلوك والنوايا الطيبة التى سوف يثابون عليها بدخولهم الجنة .

(١) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن - الفن الفارسى القديم ، الجزء الثامن ، (دار المستقبل العربى، القاهرة ، ١٩٨٩) ، ص ٣٠ .

ولقد وجدت نقوش كثيرة ترجع إلى عهد « أردشير » تصور المعارك التى خاضها من اجل إعتلائه عرش إيران ، وقد سجلت هذه النقوش على " الصخرة المشرفة على الممر الضيق المفضى إلى مدينة « فيروزأباد » التى اسسها الملك « أردشير الأول » - والتى تعد من اقدم النقوش الصخرية الساسانية واروعها " (١). ومشاهد تنصيبه على العرش فى مدينة « نكش رستم » المجاورة لأصطخر مسقط رأس الساسانيين ، وايضاً نقوش " لإبن «أردشير» وهو يصيب وزير الملك الفرثى برمحه ويسقطه عن جواده " (٢) . كذلك القصر الذى شيده الملك « شابور الأول » فى العاصمة طيسفون ، وقد زين هذا القصر بقوالب من الجص قوامها نقوش وزخارف بارزة ، وقصره العظيم الذى شيده فى مدينة « بيشابور » - وهى مدينة ثانية اقامها « شابور » وأطلق عليها هذا الإسم ، وهو يعنى شابور الجميلة - والذى يتميز بجماله وروعة زخارفه الجصية التى غلبت عليها الزخارف النباتية متمثلة فى أوراق الأكانثوس (التى تكسو سطح القبوات) ، بالإضافة إلى زخارف الأرضيات التى تم تنفيذها بالفسيفساء .

وكعادة الملوك الساسانيين إتجه « شابور » إلى تسجيل إنتصاراته على الرومان فى خمسة نقوش متفرقة ، يعرض كل نقش منها موضوعاً يختلف عن الآخر ، وكلها كانت خاصة بتسجيل الإنتصارات والموضوعات الحربية والسياسية ، اما موضوعات الصيد ومشاهد الطرب والموسيقيين والإحتفالات العامة ، فقد وجد بعض منها فى « طاق بستان » حيث يظهر الملك وهو يصيد الخنازير البرية تحيط به العازفات فى قارب على سطح بحيرة ، ويرجع هذا العمل الفنى إلى عهد الملك « شابور الثانى » .

كما كثر تصوير هذه الموضوعات فوق الأوانى والأباريق والأطباق المعدنية ، وقد شوهدت هذه الموضوعات بقلة فى الرسوم الجدارية التى قل الإعتماد عليها فى زخرفة مبانيهم - مثلما كان الحال عند الفرثيين - حيث لم يهتم الساسانيون بإسلوب زخرفة الجدران بالتصاوير الجدارية ، وقد عثر فى مدينة سوسا على لوحة جدارية تصور فارسين ظهرا بحجم كبير يطاردان قطيعاً من الغزلان ، ويرجع تاريخ هذه اللوحة إلى فترة حكم « شابور الثانى » فى النصف الأول من القرن الرابع الميلادى ، ومع بداية القرن الخامس إتجه الساسانيون مرة أخرى إلى العودة إلى التصاوير الجدارية فى زخرفة جدران قصورهم .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٩٥ .

(٢) المرجع السابق ، نفس المكان .

• الفسيفساء فى الفن الساسانى :

إنتشر أسلوب زخرفة الأرضيات فى إيران خلال العصر الساسانى وإستخدمت الفسيفساء فى ذلك الغرض ، وكانت هذه الفسيفساء حينذاك عبارة عن قطع صغيرة من الأحجار الملونة أو الزلط الملون *، ولم يكن هذا الأسلوب فى الزخرفة معروفاً لدى الساسانيين فى إيران ، أى أنه " ليس فارس الأصل ولكنه إبتكار من العالم الغربى ، حيث كان منتشراً فى ذلك الوقت بشكل واسع فى الإمبراطورية الرومانية ... وخير مثال على ذلك الفسيفساء التى إشتهرت بها أنطاكية وأفريقيا الشمالية والتى قدمت العديد من الموضوعات عن « بيشابور » والشخصيات البارزة فيها ، كما أن هذه الموضوعات والشخصيات ظهرت أيضاً فى قصر « شابور » مع مراعاة الإحتفاظ بالملامح الإيرانية " (١) .

ويمكن القول بأنه تم إستقدام صانعى الفسيفساء من هذه البلاد - التابعة للإمبراطورية الرومانية - حيث قاموا بتنفيذ هذه اللوحات فى أرضيات القصور بأمر «شابور الأول » بمعاونة الفنانين المحليين الذين أضفوا عليها من سمات الفن الساسانى والتقاليد الإيرانية المتعارف عليها .

وأغلب هذه اللوحات أو زخارف الفسيفساء كانت تغطى أرضيات القاعات فى قصر « بيشابور » الذى بنى فى عهد « شابور الأول » ، ولم يتم العثور على زخارف من الفسيفساء فى أى قصر آخر بخلاف هذا القصر السابق خلال العصر الساسانى ، ترجع هذه اللوحات إلى النصف الثانى من القرن الثالث الميلادى ، وكانت تظهر فى محاكاة للسجاد الساسانى حيث كانت تحدد بإطار خارجى توجد به زخارف لوحدات هندسية أو نباتية متكررة والحيوانات المجنحة المتقابلة والمتدابرة والرؤوس الآدمية لنساء ورجال ، مثل : مجموعة الرؤوس الآدمية التى تصور رجالاً ونساء من حاشية البلاط الملكى . شكل (١) .

أما إطار الزخارف الهندسية فيظهر محيطاً باللوحة شكل (٢) وهى عبارة عن مجموعة من المكعبات المتراصة وإستخدمت فى ذلك الأحجار السوداء اللامعة مع الأحجار البيضاء وهى تظهر فى يسار اللوحة ، أما الجهة اليمنى فنجد فيها مجموعة من الضفائر المجدولة .

(*) الفسيفساء الخزفية فقد تم إنتاجها فى عهد السلاجقة وبلغت أقصى مراحل التطور الفنى فى القرن الرابع عشر الميلادى .

(1) André Malraux , Georges Salles , Parthes et Sassanides , Librairie Gallimard , France . 1962 , P. 140 .

وفى وسط هذه الأطر الخارجية يتم تنفيذ الموضوع المراد تصويره ، فقد إمتلأت هذه الأرضيات بموضوعات إتصلت إتصالاً مباشراً بالحياة الإجتماعية الساسانية ، فبعضها يصور راقصات وموسيقيات ، ويبدو ذلك فى لوحة شكل (٢ - أ) التى تظهر بها سيدة جالسة وهى تعزف بالقيثارة *، وتنقل لنا هذه اللوحة جانباً من الحياة فى الدولة الساسانية عندما إحتل العازفون والموسيقيون مكانة رفيعة بين طبقات المجتمع ، كما تدلنا على رفاهية المجتمع الساسانى حيث كانت تقام الولائم الفخمة وما يصاحبها من حفلات موسيقية .

كما وجدت لوحات أخرى تصور سيدات القصور الملكية ونموذجها لوحة شكل (٣) التى تصور سيدة يبدو عليها أنها من الأسرة الحاكمة ، ويتضح ذلك فى طريقة تصفيف الشعر والقرط الذى تتحلى به فى أذنيها ، وهى تتكئ على وسادة بنية اسطوانية الشكل . وترتدى رداء يغطى جسدها بأكمله إلا منطقة الأكتاف والذراعين مما يميزها عن الراقصات والموسيقيات ، كما نرى فى اللوحة السابقة شكل (٢ - أ) التى تكتفى فيها السيدة بوضع وشاح على الكتف الأيسر ويغطى قدميها ، فى حين يظهر معظم الجسد عارياً ، وتظهر سيدات أخريات تحملن باقات وأكاليل من الزهور يشاركن فى هذه الإحتفالات والمآدب الملكية ، يوضح ذلك لوحة شكل (٤) حيث تقف السيدة فى منتصف اللوحة ، مرتدية ثوباً لونه أحمر طوبى يعلوه وشاح لونه أزرق فاتح ، ويحيط بهذه اللوحة إطار خارجى تظهر فيه زخارف عبارة عن رؤوس آدمية لنساء ورجال من حاشية البلاط كما نرى فى شكل(١)،وقد روعى فى هذه الزخارف أن تظهر الرؤوس بدون أعناق ، وهذا أسلوب إيرانى يرجع أصله إلى الفن الفرثى وإنتقل إلى الفن الساسانى،وهو بعيد كل البعد عن أية تأثيرات أتت من الغرب سواء فى الفنون الإغريقية أو الرومانية .

كما صورت فئات أخرى من عامة الشعب - لا تنتمى إلى الطبقات الحاكمة أو فئة الموسيقيين - يؤكد ذلك أيضاً طريقة تصفيف الشعر التى تختلف عن مثيلتها فى اللوحة شكل (٣) ، فتظهر فتاة تجلس أمام جذع شجرة تمسك بإحدى زهراتها فى شكل (٥) ، وترتدى هذه الفتاة وشاحاً يغطى الظهر والساق اليسرى .

وإذا نظرنا للناحية التشكيلية للوحات الفسيفساء السابقة ، نجد أنها تبتعد عن التقاليد الإيرانية أو الملامح المميزة للفن الساسانى الذى يتسم بالطابع الزخرفى - إلا فى الإطار الخارجى المحدد لها - وقد غلبت التأثيرات الرومانية فى أسلوب تنفيذ هذه

(*) هى إحدى الآلات التى كان يتم العزف بها فى حجرات الملوك والأمراء .

الفسيفساء - حيث ان هذا الأسلوب لم يكن فارسى الأصل كما سبق القول - نرى ذلك فى التركيز على رسم العنصر الأساسى فى اللوحة مع بعض العناصر المبسطة فى الخلفية مع مراعاة الحرص على إبقاء الخلفية خالية إلى حد ما من اية أشكال اخرى ، وهذا لا يتفق وطبيعة الإيرانيين ورغبتهم فى ملئ المساحات وشغل الفراغ ، وإنتشر استخدام اللون الأبيض فى مكعبات الفسيفساء والتى استخدمت فى خلفيات هذه اللوحات ، وكان يتم ترصيصها فى خطوط افقية ورأسية وتوضع بجوار بعضها البعض موازية للخطوط الخارجية المحددة للعنصر المرسوم ، وهو أسلوب متبع فى الفسيفساء الرومانية،يؤكد ذلك لوحة شكل (٦) ، وتظهر فيها صورة لفتاة،وهى عبارة عن تفصيلية من أرضية فسيفساء عثر عليها فى قصر بيزا ارمرينا ، وهذه الأرضية تحتوى على عشر فتيات رياضيات،خمسة فى المستوى الأول ، وخمسة فى المستوى الثانى ، وصور الفتيات هذه نفذت على أرضية بيضاء من مكعبات الفسيفساء ، وتظهر الخلفية خالية تماماً من أية عناصر .

كما أن توزيع الكتلة والفراغ فى اللوحات السابقة كان موفقاً إلى حد ما حيث تعادلت المساحة التى شغلت أجساد السيدات مع مساحة الفراغ التى تم ملؤها ببعض العناصر البسيطة مثل القيثارة وأوتارها فى شكل (٢ - أ) ، والجزء الظاهر من الستائر التى تتدلى من أعلى اللوحة فى شكل (٣) ، وجزء من الجدار وباقة الورد فى يد السيدة التى تقف فى لوحة شكل (٤) ، وجذع الشجرة وما يتدلى منها من أوراق فى شكل (٥) ، والمشاهد لهذه الأعمال يجد مجموعة من التكوينات المتوازنة إلى حد كبير .

ولم يهتم المصورون الساسانيون بدراسة تشريح الجسم الإنسانى مثلما كان الإهتمام فى " الفنون الإغريقية الكلاسيكية التى إتخذت جسم الإنسان غرضاً لذاته ، فنقلته كما هو وإحترمت قوانين الرسم فى تصويره " [١]. ويرجع ذلك إلى ان ظروف البيئة الطبيعية لم توفر الوسائل التى تتيح للفنان الإيرانى دراسة الجسم البشرى ، وكانت تنظر له بصورة مجردة ترمز إلى الملوك والآلهة ، وبالرغم من أن إيران كانت من الدول التى إنتشر فيها الإسلام وإنتشر معه تحريم الرسوم الآدمية وكراهيتها ، إلا أنه لم يكترث بهذه التعاليم فكان هناك إهتمام بالرسوم الآدمية بقصد التوضيح والتخطيط بأسلوب مبسط إستخدم فى الكتب وعلى التحف المعدنية والزجاجية كالأطباق والأوانى ، وإنحصر تصوير الجسم الإنسانى فى الفن الساسانى فى الموضوعات السابق ذكرها - سواء فى

(١) زكى محمد حسن ، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، (مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٠) ص ٢٧٥ .

النقوش الصخرية أو الرسوم الجدارية وزخارف الفسيفساء - لذلك نرى فى لوحات الفسيفساء السابقة عدم مراعاة النسب الطبيعية لأجساد السيدات والفتيات ، فنلاحظ عدم تناسق شكل الجسم ، ويتضح ذلك فى حجم العنق ورسم الكتف مع الذراع ، وسمك العضد بالنسبة للساعد بالإضافة إلى شكل الكف والأصابع بالرغم من حرص الفنان المنفذ على رسمها بخطوط رقيقة ، ويظهر ذلك فى كل من اللوحتين شكلى (٢-أ)(٥) التى لم يوفق فيها الفنان فى رسم الثدى ومنطقة الجذع ، وهى تتضح ايضاً فى اللوحة السابقة شكل (٢-أ) فى حين تساقطت أجزاء الفسيفساء فى اللوحة شكل (٥) فى نفس منطقة الجذع .

وقد قلت الألوان المستخدمة فى هذه الفسيفساء وتنوعت بين درجات الوان الأحجار الطبيعية ، وإستخدمت الأحجار السوداء اللامعة مع اللون الأبيض ، وبالرغم من قلتها إلا أنها تتسم بإنسجام وتوافق متناغمين تدل على حساسية الفنان الساسانى فى اختيار الألوان ومزجها معاً للوصول بها إلى أجمل صورها ، كما برع الفنان فى اختيار لون البشرة الذى نفذت به وجوه وأجساد السيدات المرسومات فى زخارف الفسيفساء ، كما انه فرق بينه وبين درجة اللون المنفذ به جذع الشجرة فى اللوحة شكل (٥) ، ويتضح اهتمام الفنان الساسانى فيها بالتفاصيل وحرصه على نقل الطبيعة فى إظهار البقعة ذات اللون الداكن الموجودة فى أسفل جذع الشجرة الناتجة عن كسر أو حفر غائر فيها ، ومحافظته على قواعد الضوء والظل يتجلى ذلك فى وجه السيدة وجسدها ودرجات الفاتح والقاتم فى فروع الشجرة من أعلى ، والكتلة التى تمثل أوراق الشجرة وتظهر فيها مساحة وضعت فيها درجات مكعبات الفسيفساء ذات اللون الفاتح،أما المنطقة السفلى منها فوضعت مكعبات الفسيفساء ذات الدرجات الداكنة ، كذلك الحال فى باقة الورود وفروعها التى تظهر فى شكل (٤) ، التى ظهرت بها درجتين من اللون الأخضر ودرجتين من اللون الأحمر يمثلان الضوء والظل ، ولكن لم يؤد الضوء والظل دورهما فى تجسيم هذه الأشكال .

وبالرغم من عدم إهتمام الفنان بتشريح الجسم إلا أنه إهتم بإظهار تفاصيل الملابس التى ترتديها السيدات ، فظهرت ثنايا الأقمشة مجسمة من خلال درجات الفاتح والقاتم ، ولكن لم ترسم هذه التفاصيل بدقة كما ينبغى .

اما الطابع الإيرانى فيظهر فى الزخارف السابقة فى أوضاع الجلسات وطرق تصفيف شعر السيدات بالإضافة إلى المسحة الإيرانية على ملامح الوجوه ذات العيون والحواجب البنية والشعر البنى المائل إلى الدرجات اللونية السوداء،وهى صفات سائدة فى

شعوب البيئات العربية ، يتجلى ذلك فى بعض زخارف الفسيفساء والتى تقع ضمن الإطـار الزخرفى المحيـط بإحدى اللوحات السابقة التى يظهر بها الرؤوس الآدمية . شكل. (١) .

وتظهر إحدى هذه الرؤوس فى شكل (٧) وهى تمثل وجه سيدة من الممكن أن تكون إحدى سيدات البلاط حيث نلاحظ إهتمام الفنـان بطريقة تصفيف الشعـر وتزيينه ببعض الورود ، ويبدو الشعر فى خطوط وتموجات رقيقة يحددها الفنان بلون اسود أو بنى قاتم من مكعبات الفسيفساء المتناسبة الحجم ، وتظهر هذه التحديدات الخطية ايضاً فوق جفنى العين وبين الشفتين ، ونلاحظ أن الفنان لم يوفق فى رسم ملامح الوجه بدقة ، ويؤكد ذلك رسم فتحتى الأنف وعدم تناسبه فى الحجم مع الأذن ، هذا إلى جانب إثنين من الرؤوس الأولى تخص أحد الجنود الإيرانيين ، والثانية لرجل متقدم فى العمر .

وهذه الرؤوس جميعاً تشترك فى أنها منفذةعلى خلفية من مكعبات الفسيفساء ذات اللون الأبيض وتنحصر بين خطين من اعلى ومن أسفل - خطى الإطار الزخرفى . كما حرص الفنـان فى تنفيذه لهذه الرؤوس بشكل عام على إتصالها ببعضها ويبدو ذلك فى الخـط الذى يشبه العصا والذى يمتد أسفل رأس السيدة التى تظهر على يمين الزخارف ؛ شكل (١) ؛ وحتى أسفل رأس السيدة التى تليها - تمسها عند الذقن - هذا من الناحية اليمنى لرأس السيدة ، أما من الناحية اليسرى فهى تتصل برأس الجندى ، حيث يتصل أحد القرنين المتصلين بغطاء الرأس بإحدى الورود التى تزين بها السيدة شعرها.

ولم تحظ الفسيفساء الساسانية بنفس الثراء والتنوع الذى كان من نصيب الأعمال الفنية الأخرى التى ظهرت خلال العصر الساسانى ، ولم يكن لها الإنتشار الواسع كبقيةهذه الأعمال التى اثرت فى فنون البلاد المجاورة والفنون اللاحقة، على سبيل المثال او بالأخص الفسيفساء البيزنطية - موضع الدراسة - حيث أن هذه الفسيفساء البيزنطية كان قوامها الزخارف الساسانيةباختلاف وتعدد عناصرها الزخرفية ، الحيوانية والنباتية ، والأشكال الآدمية والهندسية ، وقد تغلغلت هذه العناصر الزخرفية فيها بشكل واضح حتى انها اصبحت سمة أساسية من سماتها .

• التأثيرات الساسانية فى الفسيفساء البيزنطية :

كان الفن الساسانى احد المصادر الرئيسية فى تكوين الفسيفساء البيزنطيـــة ، حيث تخللتها كثير من الفنون الساسانية التى إشتملت على العديد من العناصر الزخرفية ، وذلك نتيجة الإتصال الثقافى بين إيران وبيزنطة الذى كان سبباً فى إنتقال هذه الفنون .

وكما سبق الإشارة إلى ان تأثير الفسيفساء الساسانية على الفسيفساء البيزنطية قد إنحصر فى إطار ضيق ومحدود ، تمثل فى ظهور نوعين من العناصر الهندسية ، والرؤوس الآدمية والتى ظهرت من قبل فى أعمال الفسيفساء الساسانية وإنتقلت إلى فسيفساء بيزنطة.

وقد إنتشرت الزخارف الهندسية فى كثير من الكنائس البيزنطية فى الأطر المحددة لمعظم لوحات الفسيفساء بها ، أما العنصر الساسانى الآخر الذى ظهر فى زخارف الفسيفساء البيزنطية ، فهو الرؤوس الآدمية والتى كانت تمثل رؤوساً لرجال ونساء من حاشية البلاط الملكى فى العصر الساسانى ، وقد أصبحت فى الفن البيزنطى تمثل رؤوساً للقديسين والحواريين ووضعت داخل جامات مستديرة وتظهر بدون أعناق أيضاً - مما يؤكد نسبتها للفن الساسانى - تبدو أيضاً فى الأطر الخارجية المحددة لمساحات الفسيفساء التى تغطى جدران الكنائس إلى جانب العناصر الهندسية الزخرفية ، وأوضح مثال لذلك شكل (٨) ، الذى تظهر فيه هذه الرؤوس مصورة داخل الجامات المستديرة موضوعة فوق بعضها البعض ، وتغطى المساحة السفلى المحددة للقوس المنحنى فى كنيسة القديس ڤيتال براڤينا .

اما بالنسبة لبقية العناصر الزخرفية الساسانية التى اثرت فى الفسيفساء البيزنطية فهى تتجلى فى الأعمال الفنية الأخرى - غير الفسيفساء -، وقد إعتمد الفنانون على نقل وإقتباس الموضوعات والوحدات الساسانية منها ، بغض النظر عن نوعية العمل الفنى أو الخامة المستخدمة سواء كانت (الزجاج - الخشب - النسيج - المعدن) ، فعلى سبيل المثال كان للمنسوجات الساسانية التأثير المباشر فى جذب إنتباه العديد من فنانى الفسيفساء فى سوريا وانطاكية وفلسطين وبالأخص فى بيزنطة ، حيث يحتوى تصميم هذه المنسوجات على الشخصيات الحية أو مجموعات الورود فى الوسط ويحيط بها من الحواف مجموعة من العناصر

الحيوانية " [١] . وقد ظهر هذا التأثير في أعمال فسيفساء إكتشفت في انطاكية ، مثال ذلك جزئية من ارضية تعود إلى القرن الخامس الميلادى ، يصور فيها الأسد في منتصف اللوحة الذى يحيط به شريط زخرفى سمكه رفيع بالنسبة لسمك الإطار الزخرفى الخارجى المحيط بالشريط السابق ، رسمت به زخارف نباتية مجردة كثيرتم وضعها فى خطوط افقية ، ويبدو لنا ذلك فى شكل (٩) . ويقول فى ذلك الدكتور ، ثروت عكاشة ، " وقد كان للأسد معناً رمزياً عند الساسانيين ، فهو يمثل عندهم شيطان الموت المتكئ على الرمح ، وثمة بعض الشراح يعتقدون أن الأسد هو العنصر الخير الذى يمثل « اهورمزدا » ، بينما الثور هو العنصر الشرير الذى يمثل « أهريمن » ، وهناك من يعتقد العكس فالأسد شرير مفترس بينما الثور يخدم الإنسان ، ودليلهم على ذلك مشهد قتل البطل الملكى للأسد " [٢] . ويضيف ايضاً أنه " يبدو أن موضوع الأسد المنقض أو الجاثل بين الوهاد والربى ذو أصول فارسية ، ولا يدفع هذا ظهور شريط حول عنقه تتطاير أطرافه ،فقد تكون هذه نزوة من الفنان الساسانى ، ولقد كان الأسد هو الموضوع المفضل فى حركات التبادل الفنى الكبرى التى وقعت فى ذلك العهد ، إذ نجد هذاالموضوع مسجلاً فوق لوحات الفسيفساء وعلى الأقمشة والأباريق " [٣] .

أما الجزئية الأخرى فتصور مجموعة من الجديان المجنحة متقابلين ومتدابرين فى الإطار الخارجى - بأسلوب إيرانى سبق الحديث عنه - ولم يحدد تاريخ ثابت تنسب إليه هذه الجزئية من الفسيفساء ، ويرجح أنها تنتمى للفترة ما بين القرنين الثالث والسادس الميلادى ، نشاهدها فى شكل (١٠) . وكما إنتقلت هذه اللوحات والتأثيرات الساسانية إلى فسيفساء انطاكية وسوريا وفلسطين تراها فى الفسيفساء البيزنطية .

ومن العناصر الزخرفية الأخرى التى انتشرت بشكل واسع فى الفسيفساء البيزنطية هى العناصر النباتية التى ميزت الفن الساسانى عن غيره من الفنون ، حيث كان الشعب الإيرانى يهوى الحدائق ، والأزهار ولقد نقلها من الطبيعة فى أعماله الفنية متجهاً فى ذلك إلى أسلوب التحوير والتبسيط ولكنها فى النهاية كانت أقرب إلى الطبيعة عنها فى دول الشرق الأوسط والتى دخلها الإسلام فيمابعد.

---

(1) André Malraux Georges Salles Parthes et Sassanides Librairie Gallimard , France , 1962 , P.306 .

(٢) تاريخ الفن الفارسى القديم ، الجزء الثامن ، (دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٩) ، ص ٢٧٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٥٧ .

ولقد أتقن الفنانون الساسانيون الرسوم النباتية ووفقوا فى الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية المتنوعة ، وقد استخدموها فى أغلب الأحيان،كما يذكر الدكتور «زكى محمد حسن » " كأرضية تقوم عليها عناصر أخرى كالآدمية والحيوانية " (١) .

وكانت أشهر الرسوم النباتية التى عرف بها الساسانيون المراوح النخيلية والوريدات واللوتس والشجيرات والرمان وأوراق الأكانثوس (شوكة اليهود) التى تظهر فى لوحة شكل (١١) وتبدو فيها توريقات الأكانثوس التى زينت بها أقواس القبوة - تنوعت ألوانها بين الأحمر والأصفر والأبيض - فى قصر بيشابور ، وانتقلت هذه الرسوم النباتية بوضوح فى زخارف الفسيفساء فى الكنائس البيزنطية وبالأخص توريقات الأكانثوس التى تظهر فى زخارف تغطى الجدران أسفل القبة فى كنيسة القديس ڤيتال براڤينا والتى تم تنفيذها بلون ذهبى على أرضية أرجوانية اللون فى الركن العلوى يمين اللوحة ، وعلى اليسار نفذت نفس هذه الوحدات النباتية بلون أزرق وأخضر على أرضية ذهبية ، فضلاً عن توريقات وتفريعات نباتية أخرى تخرج من آنية زهور وتتجه فى خطوط دائرية توحى بالإستمرارية والإنتشار ، نجدها فى شكل (١٢) ، ويجدر بنا الإشارة إلى الزخارف الحيوانية التى تعد عنصراً أساسياً إنتقل إلى رسوم الفسيفساء البيزنطية ، ولقد تميزت هذه الزخارف بالثراء والتنوع فكانت تظهر بصور وأوضاع مختلفة ، إما حيوانات طبيعية أو حيوانات خرافية مجنحة أو حيوانان برأس واحدة ، وظهرت هذه الحيوانات إما منفردة أو ثنائية متقابلة وتفصل بينها شجرة الحياة- تقليد فارسى - أو متدابرة ، وتميزت رسوم الحيوانات فى الأعمال الساسانية بالجفاف والقوة وخاصة فى رسم المفاصل .

وفى مواضع أخرى تظهر رسوم الحيوانات بصورة متكررة ومتتابعة فى شريط من الزخرفة واحدة تلو الأخرى أو داخل أطر دائرية زخرفية تحيط بها ، أو فى داخل الموضوعات التى تصور فيها مناظر الصيد ، حيث تظهر الحيوانات وهى تهاجم بعضها البعض ، أو ينقض أحدهما على الآخر .

وقد إعتمد الإيرانيون بشكل عام فى زخارفهم على تصوير الحيوانات والطيور الآتية : الأسد والفهد والغزال والأرنب والطاووس والبط والخيل والباز والطائر الذى يتدلى من منقاره فرع نباتى وهو شائع التصوير فى الفن الساسانى ، ثم الجمل والفيل فضلاً عن الحيوانات الخرافية والمركبة ، التى وصلت إيران مع غيرها من الأساليب الفنية الصينية ، كظهور عنصر التنين فى بعض الأعمال على سبيل المثال .

---

(١) الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، (مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٠) ، ص ٢٧٤ .

واللوحة شكل (١٣) تؤكد لنا تأثير هذه الزخارف على الفسيفساء البيزنطية فهى تغطى جدران حجرة الملك « روجر » فى القصر الملكى ببـاليرمو القرن الثانى عشر الميلادى ، ويظهر فى الجزء السفلى من الناحية اليسرى الحيوانات والطيور المتقابلة والمتدابرة يفصل بينها النخيل والأشجار التى رسمت بطريقة مجردة ، كما نجد طاووسين يشربان من إناء واحد ، وقد سبق أن تكرر شكل الطاووس فى اللوحة شكل (١٢) وهو يقف بالمواجهة فى منتصف اللوحة ، وقد ظهر بكثرة فى الفسيفساء البيزنطية ، وهو مستوحى من رسوم المنسوجات الساسانية ، فقد تم وضعه داخل إطار أو شريط زخرفى يتدلى من منقاره ورقة صغيرة أو فرع نباتى ، وهذا الطاووس له دلالات وإيحاءات معينة لدى الساسانيين والرومان . يقول فى ذلك الدكتور « ثروت عكاشة » " فيما بين القرنين التاسع والحادى عشر الميلاديين حيث كان التجار المسلمون يحملون إلى أوروبا فيما يحملونه من النسيج الفارسى وعليه رسوم الطاووس منشور الذيل أو مطوقاً رقبته بعقد وحمل بمنقاره غصناً ، رأينا هذه الرسوم تشيع فى أوروبا ، ورأينا الفن البيزنطى نقشاً ونحتاً يتأثر به ، وإذا الرومان يجعلون الطاووس رمزاً للخلود كما جعله المسيحيون رمزاً لبعث المسيح" [١].

أما باقى أجزاء اللوحة شكل (١٣) فيظهر فيها التأثير الساسانى فى طريقة رسم مساحة الجدران والأسقف وتقسيمها إلى مساحات تمتلئ بالتفريعات الهندسية إلى جانب الحيوانات المجنحة والأسود داخل الأطر الدائرية والبيضاوية . ويؤكد ذلك الدكتور « زكى محمد حسن » بقوله :" فقد كان الإيرانيون كسائر الشعوب الإسلامية ، يكرهون الفراغ فى زخارفهم ويميلون إلى تغطية كل المساحات المراد تزيينها ، فلايتركون من سطحها شيئاً بدون زخارف ، ولكنهم لم يبالغوا فى ذلك كل المبالغة ، بل لقد أدركوا أحياناً - ولاسيما فى زخرفة الخزف - ما يمكن أن يفيدوه من ترك بعض الفراغ بين العناصر الزخرفية المختلفة" [٢].

وينبغى الإشارة إلى أن الطريقة التى رسم بها الأسد فى اللوحة السابقة ، حيث يظهر بقدمه المرفوعة والجسم يبدو فى وضع جانبى والرأس تأخذ وضع المواجهة ، لم تنتقل فقط للفسيفساء البيزنطية ، بل ظهرت أيضاً فى الفنون السابقة حيث كان شكل الأسد كما يقول الدكتور « ثروت عكاشة » " رمزاً تقليدياً فى الفن الإغريقى " [٣]. على سبيل المثال .

---

(١) تاريخ الفن - الفن الفارسى القديم ، الجزء الثامن (دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٩) ، ص ٢٥٧ .

(٢) الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، (مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٠) ، ص ٣٠٣ .

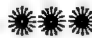
(٣) تاريخ الفن - الفن الفارسى - الجزء الثامن ، (دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٩) ، ص ٢٧٤

وهناك بعض الأعمال الفنية الساسانية التى أثرت فى فسيفساء بيزنطة سواء فى الأشكال أو الموضوعات أو التكوينات . مثل مجموعة النقوش الصخرية التى ظهرت بها تجمعات من أشخاص عدة ويقف الملك بينهم فى المنتصف والتى إنتقلت إلى الفنون المسيحية والبيزنطية فى تصوير الأباطرة وزوجاتهم وفى مشاهد اخرى من الفسيفساء يظهر السيد المسيح يلتف من حوله الحواريون .

وفى رسم جدارى مصور على حائط كنيسة « دورا » يظهر فيه نفس الأسلوب الذى إنتشر فى الفسيفساء البيزنطية نرى ذلك فى لوحة شكل (١٤) ، وهى تذكرنا بلوحة الإمبراطور « قسطنطين » التى تغطى جزءاً من أحد جدران كنيسة القديس « فيتال » براڤينا ، ويقف فيها الإمبراطور فى منتصف اللوحة ويلاحظ أنه قريب الشبه لنفس وضع « دا. ود» فى الرسم الجدارى حيث يظهر واقفاً فى منتصف اللوحة ويقف من ورائه مجموعة من الأشخاص المشتركين جميعاً فى خط واحد وتظهر أقدامهم فى وضعة جانبية ، كما يتساووا أيضاً فى إرتفاع الرؤوس ، بالإضافة إلى طريقة رسم الملابس ومعالجتها والإطار الزخرفى الذى يحيط باللوحة . هذه الملامح التشكيلية السابقة تظهر جميعها فى لوحة الفسيفساء الخاصة بالإمبراطور « قسطنطين » شكل (١٥) .

وإذا أمعنا النظر فى صورة الملاك المجنح شكل (١٦) ، وهو عبارة عن نقش حجرى يعلو مدخل كهف فى مدينة « تاج بوسطن » ، ويقابله ملاك آخر مجنح فى الجهة المقابلة والإثنان يحملان تيجان النصر ، نجده قد إنتقل بصورة واضحة إلى الفسيفساء التى غطت الجدران فى النصف السفلى من اللوحة شكل (١٧) . ولكنهما فى هذه الحالة يمسكان معاً إطاراً دائرياً رسم بداخله الصليب .

وقد ظهرت فى بعض أعمال الزجاج المعشق الساسانية صورة لإصبع السبابة مرفوعة ، وهى كما يقول الدكتور « ثروت عكاشة » " أنها إشارة تعبر عن الإحترام والخضوع فى النقوش الإيرانية .. كما أن حركة الإصبع السبابة المرفوعة إلى الأمام التى يؤديها « اردشير الأول » أمام « أهورمزدا » فى نقش رستم ما هى إلا الحركة التى كان يؤديها أشراف الساسانيين فى حضرة « شابور الأول » فى نقوش «بيشابور» ، وهى الحركة التى اداها ملوك المجوس بعد ذلك وهم يتجهون إلى بيت لحم فى نقوش كنيسة فيك "[1]. وهى تذكرنا بنفس شكل يد السيد المسيح المرسومة فى معظم فسيفساء الكنائس فى العصر البيزنطى.



(١) المرجع السابق ، ص ٣٥٦ .

الفصل الثاني

الفـن الهيللينستى ومحاكاة الطبيعة

- العصر الهيللينستى (٣٣٠-١٠٠ق.م) نبذة تاريخية.
- العصر الهيللينستى إبان الحكم الرومانى .
- الفن الهيللينستى ومدى إنتشاره .
- العوامل التى أثرت فى تكوين الفن الهيللينستى :
  - ١- السعى إلى الثراء .
  - ٢- العقلية المسرحية.
  - ٣- العقلية الدراسية.
  - ٤- الفرديـــــة.
  - ٥- النظرة العامة الخالية من التعصب القومى .
- الفسيفساء الهيللينستية فى كل من الأسكندرية وأنطاكية :
  - ❑ فسيفساء الأسكندرية .
  - ❑ فسيفساء أنطاكيـــــة .
- التأثيرات الهيللينستية فى الفسيفساء البيزنطية .

الفصل الثانى

الفن الهيللينستى ومحاكاة الطبيعة

• العصر الهيللينستى (٣٣٠-١٠٠ق.م) نبذة تاريخية :

إتجه الإسكندر فى فتوحاته إلى بلاد الشرق ، رغبة منه فى إزدياد رقعة الإمبراطورية الإغريقية بعد إسترداد ممتلكاتها فى آسيا الصغرى ، التى استولت عليها الإمبراطورية الفارسية ، ولقد إستطاع أن يستولى على مصر والشام وبلاد النهرين وإيران التابعة للحكم الفارسى وقتذاك بعد إنتصاره على ملك الفرس « دارا الثالث » فى معركة إسوس ٣٣٣ ق . م . ، وإمتدت فتوحاته حتى بلاد الهند وإتخذ بابل عاصمة لملكته الجديدة .

وتعتبر هذه بداية الحقبة الهيللينستية التى بدأت فى النصف الأول من القرن الرابع قبل الميلاد، وإمتدت تحت الحكم الرومانى إلى أن سقطت الإمبراطورية الرومانية فى النصف الأول من القرن الرابع الميلادى (بداية حكم « قسطنطين) وترجع أصل هذه التسمية (الهيللينستية) إلى إمتزاج التقاليد الإغريقية (الهيللينية) بالروح الشرقية ، حيث حرص « الإسكندر » وخلفاؤه على نشر الحضارة الهيللينية فى الممتلكات الشرقية التى تم الإستيلاء عليها .

وبعدما تسنى « للإسكندر » السيطرة على دول الشرق،بدأ فى توطيد دعائمها وإرساء قواعد الحكم فيها ، وتم ذلك كما ذكرت الكاتبة جيچى بوليت (J.J. Pollett) "عن طريق تأسيس الممالك اليونانية مما أدى إلى سلسلة من الهجرات والسياسات التى فتحت حدود العالم الجديد ، لذلك رحل الآف من اليونانيين إلى المدن الصغيرة والكبيرة من العالم الشرقى الهيللينستى للبحث عن الثروة الجديدة ، وفى ظل المجتمعات الجديدة كان هناك شعوراً عاماً بالإحساس بالغربة وعدم الإنتماء " (1) . وبما أن الأفراد يمثلون مهاجرين من مدن غربية وثقافتهم أجنبية ومختلفة ، فقد شجع الإسكندر قواده على القدوم والعمل فى هذه البلاد الشرقية مما يساعده على نشر ثقافة بلاده الإغريقية ، بالإضافة إلى حرصه على حسن معاملة أهالى الشعوب المغلوبة والواقعة تحت سيطرته أو التى إستسلمت له بإرادتها . فمصر على سبيل المثال رحبت بقدوم « الإسكندر » وحكمه الجديد حيث أنها كانت تعانى من إضطهاد الفرس لها .

---

(1) Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York,1986, P.1.

وبعد مرور عشر سنوات على هذه الفتوحات فى البلاد الشرقية توفى الإسكندر عام ٣٢٣ ق.م. وبذلك تفرقت ممتلكاته فى الإمبراطورية الهيللينستية الشرقية بين قواده ، وبعد نزاع إستمر بضع سنوات إنتهى الأمر إلى تقسيم هذه الممتلكات إلى ثلاثة أقسام بعد إستبعاد « مقدونيا » التى ظلت تحت حكم « أنتيجوس » ، فمصر كانت من نصيب القائد «بطليموس» وظلت تحت الحكم البطلمى حتى عام ٣٠ ق . م . ، وسيطر القائد « سلوقس » على كل من سوريا وآسيا الصغرى و بلاد النهرين وإيران مكوناً الدولة السلوقية عام ٣١٢ق . م وإستمرت حتى عام ٦٤ ق.م . أما القائد « آتالوس » فقد إستولى على « فرغا موس»[*] ويقول فى ذلك الدكتور « هنرى رياض » أن هذه الممالك الثلاث شهدت تطور الحضارة الهيللينستية الجديدة التى جمعت بين حضارتين مختلفتين تمام الإختلاف ؛ فالأولى شرقية فى فى جميع مظاهرها من حيث الدين والمعتقدات ونظام الحكم ومركزها المناطق الأسيوية والأفريقية المتاخمة لحوض البحر الأبيض المتوسط ، والثانية يونانية ومركزها بلاد اليونان والجزر والمدن اليونانية الواقعة على سواحل آسيا الصغرى " [١]. حيث حاول هولاء القادة المحافظة على السياسة التى إتبعها الإسكندر من قبل فى نشر الحضارة الهيللينية ، كما أنهم أقاموا مدناً جديدة كمراكز لهذه الثقافة إشتهر منها «سلوقية» على نهر دجلة، و« أنطاكية » على نهر العاص كما ظهرت مدينة « فرغا موس» التى أصبحت فى شهرتها كواحدة من عواصم العالم الهيللينستى . ولا يفوتنا فى ذلك مدينة الأسكندرية التى بناها الإسكندر عام ٣٣١ ق م والتى كانت من " أهم المراكز التى تبلورت فيها الحضارة الهيللينستية الجديدة " [٢] .

• العصر الهيللينستى إبان الحكم الرومانى :

تعرض العصر الهيللينستى كغيره من العصور التاريخية إلى تنازع الأسرات الحاكمة فيما بينها ، ففى تلك الفترة إتجهت روما إلى الشرق كقوة عظمى تتحكم فى سياسته ، وبالفعل تمت لها السيطرة على معظم هذه الدول الشرقية والتى تقع فى الجزء الغربى من بلاد الشرق الأوسط فى نهاية القرن الأول ق . م "[**] بما فيها مصر بعد ضعف حكامها وإستسلامهم للرومان عام ١٦٨ ق.م. وقد أصبحت مصر ولاية رومانية

---

(١) الفن اليونانى حتى آخر العصر الهيللينستى ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ٦٧.

(*) إحدى مدن آسيا الصغرى .

(٢) المرجع السابق ، نفس المكان .

(**) الجزء الشرقى (إيران وبلاد النهرين) ظل خاضعاً لحكم الأسرة الفرثية .

بعد معركة أكتيوم البحرية ٣٠ ق. م. التى إنتصر فيها القائد أكتافيوس . كما تمكنت روما من السيطرة على سوريا فى عام ٦٥ ق. م ، وقد إستمرت " الحروب الرومانية ضد ميتريدات (آخر البطالمة) ملك «سيرين» الذى منح مملكته للرومان ، وهذه المنطقة قد شهدت من قبل المجد الفنى العظيم ، وهى المنطقة الإنتقالية بين مصر البطلمية وقرطاج " (١). وقد تم ذلك فى عام ٩٦ ق . م . كما ضمت أيضاً الإمبراطورية الرومانية التى تأسست عام ٣٠ ق.م. بعض المدن الأخرى مثل : برجام وجنوب شبه الجزيرة العربية ، وكانت روما تعتبر صراعها مع قرطاج - التى كانت تحكم شمال افريقيا - من المحن العظيمة التى تعرضت لها هذه الإمبراطورية ثم سرعان ما قضت عليها ، وأصبحت بذلك " دول شمال افريقيا ولايات رومانية عرفت بإسم أفريقيا الجديدة " . (٢)

وإستمر إنتشار الثقافة الإغريقية خلال العصر الهيللينستى فى الدول الواقعة تحت حكم الرومان ، وعرفت هذه الفترة بالعصر الإغريقى الرومانى ، وهى تعتبر إمتداداً للعصر الهيللينستى الذى ظهر فى بلاد الشرق ، وبعد ما يقرب من قرنين من الزمان، ظهرت الديانة المسيحية وبدأت الإمبراطورية الرومانية تفقد ممتلكاتها شيئاً فشيئا نتيجة كثرة الحروب التى أضعفتها ضعفاً شديداً ، وكان آخر ملوك الأباطرة الرومان وهو « دقلديانوس» ، قد حاول إصلاح ما فسد منها ، معتمداً فى ذلك على تقسيم الإمبراطورية إلى قسمين : يقع أحدهما تحت سيطرته وهذا الجزء كان « روما » ،أما القسم الثانى فهو « ميلانو » ويقع تحت قيادة حاكم آخر .

وبعد وفاة « دقلديانوس » سقطت الإمبراطورية الرومانية ، وبظهور الإمبراطور « قسطنطين » (٣١٣ - ٣٣٧م) بدأ عهد جديد وحدث فيه ممتلكات الإمبراطورية ، ولكن تحت لواء الإمبراطورية البيزنطية ، وكانت بيزنطة عاصمتها الشرقية ، وأصبحت روما العاصمة الغربية لهذه الإمبراطورية الجديدة .

• الفن الهيللينستى ومدى إنتشاره :

تعتبر الفترة التى ظهر فيها الفن الهيللينستى هى " الأكثر إنفتاحاً فى التاريخ القديم لمنطقة الشرق الأوسط ، ومن الشرق إلى الغرب بدأت فى الظهور حضارة جديدة

---

(1) René Huyghe : L'Art Et L'homme I, Librairie Larousse, Paris, 1957, P. 331.

(٢) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى الفترات (الهيللينستية المسيحية - الساسانية) ، الطبعة الثانية المعدلة ، (دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠) ، ص ٦٢ .

إعتمدت على الدين والشعر والعلوم " (١). فقد إنتشر هذا الفن فى مدن كثيرة ، إتخذ فيها طابعاً وأسلوباً معيناً بما يتفق وطبيعة البلاد التى نشأ بها ، فعلى سبيل المثال عندما ظهر هذا الفن فى مصر *فإن اسلوبه قد إختلط بأسلوب الفن الفرعونى المصرى ، وظل جنوب مصر محتفظاً بأساليبه المصرية القديمة ، اما الجزء الشمالى فيظهر فيه التأثير الهيللينستى بوضوح وخاصة فى الأسكندرية التى اصبح لها شأناً عظيماً فى عهد البطالمة ولكنه بدأ يقل تدريجياً فى ظل الحكم الرومانى .

كما ظهر الأسلوب الهيللينستى بوضوح فى سوريا والمدن المجاورة لها فى العمارة والنحت والتصوير ، وإتخذ فيها هذا الفن إتجاهاً نحو الأسلوب الواقعى سواء فى تنفيذ الأعمال او إختيار الموضوعات المستمدة من الأحداث اليومية أو تصوير الشخصيات الواقعية كما هى فى الطبيعة .

ويجدر الإشارة هنا إلى ان اكثر الأثار الهيللينستية الشرقية لم يعثر عليها فى سوريا ويؤكد ذلك الدكتور « عفيف البهنسى » بقوله : " ويبدو ان الأحداث التاريخية والحروب المستمرة اتت على هذه الأثار فلم تترك فى مجال التصوير أثراً يذكر ، ذلك ان الصور الجدارية (الفريسك) والفسيفساء السورية إنما يرجع أكثرها للعهد الرومانى " (٢).
اما المدن التى ظهرت فيها هذه الأساليب الهيللينستية والتى تقع على الحدود السورية ، هى مدينة « تدمر » ومدينة « البتراء » ، ومدينة « دورا أوروبوس » *، وقد كان لكل منها له دوراً كبيراً فى التجارة القديمة فى عهد السلوقيين وكانت القوافل التجارية تسلك طرقاً عديدة كانت سبباً فى ربطها بجميع مدن الشرق الأوسط ، كما كانت هذه المدن واقعة تحت الحكم الرومانى ، وبالرغم من ظهور التأثير الرومانى بهذه المدن السابقة ، إلا ان التأثير الهيللينستى الشرقى قد تغلب عليه ، وظهر ذلك فى معبد بمدينة بعلبك بسوريا الذى إصطبغ بطابع شرقى يميزه عن أى مبنى رومانى مع ان المهندسين المنفذين له كانوا من الرومان .

---

(1) René Huyghe : L'Art Et L'homme I, Librairie Larousse, Paris, 1957, P. 331.

(*) كانت مصر اولى الدول التى إنتشر فيها الفن الهيللينستى ..

(٢) موسوعة تاريخ الفن والعمارة - الفنون القديمة، (دار الرائد اللبنانى ، الحازمية ، لبنان ، ١٩٨٢) ص ٢٢٠ .

(*) ▪ تدمر : نشأت فى الصحراء السورية فى عهد الفرثيين وكان يطلق عليها ايام الإغريق اسم « بالميرا » وتعنى مدينة النخيل .

▪ البتراء : تقع هذه المدينة بالقرب من العقبة فى الصحراء السورية التى تقع فى شرق الأردن وخضعت للحكم الرومانى فى بداية القرن الثانى الميلادى .

▪ دورا أوروبوس : إحدى المستعمرات الهيللينستية التى انشأها احد قواد الإسكندر فى الصحراء السورية عند منتصف نهر الفرات فى القرن الرابع قبل الميلاد . وترجع شهرتها إلى مجموعة اللوحات الجدارية ذات الطابع الهيللينستى الشرقى .

وتأتى مدينة انطاكية فى المرتبة الثانية فى الأهمية بعد مدينة الأسكندرية ، وهى مدينة سورية شيدها الملك « سلوقس » قائد المنطقة الشرقية فى عهد الإسكندر ، ومؤسس الأسرة السلوقية وقد كان تصميمه لمدينة أنطاكية على غرار تصميم المدن الإغريقية السابقة ، وكانت من أشهر المراكز التى إزدهرت فيها الحضارة الهيللينستية ايضاً ، ويرجع ذلك إلى تفوق السلوقيين عن غيرهم من الحكام والملوك الإغريق فى نشر الحضارة الهيللينية ، فضلاً عن حماستهم فى نقل مظاهر الحضارة فى هذه الأقطار ، بالإضافة إلى ان الحكام السوريين انفسهم كانوا أكثر ميلاً وحباً لهذه الفنون الإغريقية .

وإستمر هذا الفن ممتداً حتى بعد تأسيس الإمبراطورية الرومانية ولم يكن للرومان تأثيراً واضحاً على الحضارة والفنون فى الممتلكات الشرقية - التى كانت تابعة لحكم الإسكندر وخلفاؤه - بل حافظت على هذه الأساليب الهيللينستية فيها ، كما شجعت الفنانين الإغريق على إخراج العديد من الأعمال الفنية ذات الطابع الهيلليني ، وإكتفت روما بسلطتها القيادية فى إدارة هذه البلاد حيث أن الرومان قد احبوا الفنون الإغريقية ولم يكن فى استطاعتهم تنفيذ مثل هذه الأعمال الفنية . والرأى السائد يضع روما فى المقام الثانى بعد اليونان ، مع أن اليونان وروما قد إنتفع كل منهما بالآخر ، ولكن روما إكتفت بهذه المكانة السياسية وحرصت على الإستفادة من الدروس اليونانية فى سبيل تشكيل ثقافتها وفنها .

وقد صاحب ظهور هذه الولايات الجديدة التابعة للحكم الرومانى إنتشار الفن الهيللينستى فيها مثل « جنوب الجزيرة العربية » وشمال أفريقيا ، ففى جنوب الجزيرة العربية (اليمن حالياً) إنتقل هذا الفن عن طريق الإتصال التجارى بينها وبين الأسواق فى الشمال فى كل من مصر وسوريا ؛ " وتدل الحفريات التى اجريت فى المدن اليمنية على ان أهم حقبة حضارية لقبائل سبأ تقع فى الفترة ما بين عام ٣٥٠ إلى عام ٥٠ ق . م . وهى الفترة التى تلت غزو الإسكندر المقدونى لبلاد الشرق الأوسط وإنتشرت الهيللينية فيها ، وكانت السفن المصرية البطلمية ترابط فى البحر الأحمر فوصلت الهيللينستية إلى اليمن عن طريق الأسكندرية " (١). كما أن اليمن قد تأثرت كثيراً بالأسلوب الرومانى الذى وصل اليها بواسطة سوريا، كما " ان التأثير الهيللينستى إنتشر بصورة أوضح فى العصر الرومانى وذلك لأن الرومان تغلغلوا فى قلب الجزيرة العربية أكثر من الإغريق " (٢).

---

(١) نعمت إسماعيل علام ، فنون الشرق الأوسط فى الفترات (الهيللينستية - المسيحية - الساسانية) ، الطبعة الثانية . (دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠) ص ٥٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٥ .

اما منطقة شمال أفريقيا فقد كانت تضم ثلاث مدن هى ليبيا وتونس والجزائر وكانت لبدة الكبرى وصبراته أهم المراكز الفنية فى ليبيا،حيث عثر فيها على كثير من الآثار مثل بازيليكا لبدة ، كما عثر على بازيليكا ومسرح فى صبراته يغلب على تصميمهما التأثير الروما إغريقى .

ونتيجة لتسرب هذه الأساليب الرومانية الجديدة شيئاً فشيئاً إلى الفنون الهيللينستية وتغلبها عليها أن بدأ هذا الطابع الهيللينستى الشرقى فى الإختفاء تدريجياً وحل محله الطابع الرومانى الذى أصبح له السيادة فى الأعمال الفنية فيما بعد .

• العوامل التى أثرت فى تكوين الفن الهيللينستى :

هناك بعض العوامل التى ظهرت فى المجتمع الهيللينستى نتيجة لإتصال اليونانيين بالمجتمعات الشرقية الجديدة وإختلاطهم بهذه الشعوب المتعددة الأجناس ، وكان ذلك سبباً فى خلق عالم خاص يجمع بين هذه المجتمعات الغربية ، ويفرض عليها التعامل مع تلك الظروف الجديدة التى إعتمدت على تآلف الفنون والحضارات القديمة الهيللينستية والشرقية ، وقد إختلفت هذه المجتمعات فى ثقافتها عن الثقافة اليونانية ، التى كانت مركزاً لإشعاع هذه الحضارة الجديدة فى المدن الشرقية ، وبالرغم من ذلك لم يكن تأثير هذه الثقافة اليونانية له الغالبية المطلقة ، وانما ظهر فيها التأثير الشرقى أيضاً ، وكانت هذه إحدى العوامل التى أثرت فى تكوين طابع الفن الهيللينستى ، ويؤكد ذلك ، د. عفيف البهنسى ، بقوله : " لم يكن التيار الشرقى منحسراً أيام الإغريق فنحن نذكر التأثيرات الواضحة على الطرز المعمارية وخاصة الطراز الكورنثى الذى حمل رموز الرشاقة والإنبثاق والترف والخيال . ولكن وقد إستقر الطابع الإغريقى على الأرض العربية ، وفى مصر بكل قواه ، كان لابد ان نشهد صراعاً بين أصول الفن العربى الروحى وبين أصول الفن الإغريقى المادية " (١). ويضيف قائلاً : " صحيح ان النحت الهيللينستى كان أكثر واقعية من النحت الإغريقى ، ولكن ما قدمه الشرق من أسرار النفس فى تعابير الوجوه كان يرفع هذه الواقعية إلى المستويات الروحية التى تهز المشاعر وتثير العواطف الدافئة ، أما ملامح الغضب والألم واللوعة وتعابير الحب العذرى أو الشهوانى التى بدت على وجوه التماثيل الهيللينستية ، فكانت من مظاهر الرومانسية الحالمة التى إصطبغ

---

(١) موسوعة تاريخ الفن والعمارة - الفنون القديمة ، (دار الرائد اللبنانى ، الحازمية ، لبنان ، ١٩٨٢) ، ص ٢١٨.

بها الشرق فى جميع العصور "[١] . وبالإضافة إلى هذا العامل الروحى كانت هناك بعض "الإتجاهات الجديدة التى شكلت الأدب والفلسفة اليونانية بطرق عديدة نتيجة لتغير الأوضاع السياسية والتغيرات الإجتماعية التى أجبرت اللذين عاشوا فيها وعاصروها على تبنى مواقف مختلفة نحو الحياة ، كما كان لها تأثيراً على فنونها ، وبذلك تكون هناك خمسة إتجاهات مميزة للعصر الهيللينستى هى : السعى إلى الثراء ، العقلية المسرحية ، العقلية الدراسية ، الفردية ، النظرة العامة الخالية من التعصب القومى " [٢]. وقد شكل كل إتجاه من هذه الإتجاهات تأثيراً خاصاً على الفنون التشكيلية فى العصر الهيللينستى فى جميع فروعها وتخصصاتها ، يمكن ذكرها على النحو التالى :

١- السعى إلى الثراء :

يتمثل السعى إلى الثراء فى إعتقاد اليونانيين بأن حياة الترف والرفاهية هى التى شكلت دولة قوية ذات سيطرة ونفوذ ، ومن ثم تحافظ على كيانها بين الدول ، كما تسنى للمقدونيين من قبل المعتقدين فى ذلك الثراء الذى يتحقق من خلال الحظ أو الشهرة ، كما أوضحت الكاتبة "جيجى بوليت (J. J. Pollett) أن بعض " الرجال يفكرون فى كيفية التحكم فى الظروف أو التكيف معها ، وأن الفلاسفة اليونانيين يرون أنه من الممكن الوصول إلى الكمال من خلال الإستقلال ، وأتباع الأديان اليونانية يلجأون إلى الآلهة القادرين على إخراجهم وراء حدود القدر ، وغيرهم يرون أن السحر والصور قادرة على حمايتهم وجلب الحظ السعيد إليهم " [٣] .

أما النموذج الذى يعبر عن الحظ والثروة هو صور الإسكندر ، وهى كانت دائماً إما عبارة عن منحوتات أو نماذج منقوشة على العملات المعدنية ، وكان الإسكندر يعتبر عندهم حليفاً للحظ ومصدراً له كما كانت له القدرة على إبعاد سوء الحظ عنه ، وأوضح مثال لذلك هو لوحة الفسيفساء التى تصور الإسكندر وقد حالفه الحظ وإنتصر على ملك الفرس ، لوحة شكل (١٨) .

٢- العقلية المسرحية :

أما بالنسبة للعقلية المسرحية وهى ثانى العوامل التى أثرت فى الفنون الهيللينستية ، فهى تمثل نوعاً خاصاً من الحياة التى ظهرت فى اليونان القديمة وميزتها

---

(١) المرجع السابق ، نفس المكان .

(2) J.J. Pollett, Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York, 1986, P.1.

(3) Ibid., P. 2.

عن الدول الأخرى ، حيث كان المسرح يقوم فيها بدور اساسى فى حياة الشعب بأسره ، فقد كان الأفراد فى العصر اليونانى يرون أن حياتهم تمثل دوراً فى مسألة الحظ ، ويرون انفسهم تارة يلعبون دوراً وتارة اخرى يرون انهم مشاهدين لابد أن يروا احداثاً جديدة ومدهشة . وقد ذكرت • چيچى بوليت (J. J . Pollett) رأى احد المورخين مثل : بايون (Bion) الذى اشار إلى الحظ قائلاً : " إن الحظ مثل المسرحية التى تنقسم إلى عدد من الأجزاء والأدوار (كالقبطان والفقير والمنفى والملك والمتسول) وان كلاً منهم عليه ان يلعب دوره ببراعة " [1] . وخلاصة القول ان المسرح قد توغل فى حياتهم واندمج بها إندماجاً شديداً ؛ مما ادى إلى عدم إنفصال احدهما عن الآخر .

وقد ظهرذلك فى العديد من الأعمال النحتية والتصويرية خاصة موضوعات الزخرفة العامة والموضوعات المسرحية التى سيطرت على الفسيفساء الهيللينستية ، مثل اللوحات التى تصور الأقنعة المسرحية المختلفة ، كما يظهر فى لوحة شكل رقم (١٩) وهى عبارة عن مساحة مستطيلة من الفسيفساء - تزين دار(Faun) *فى مدينة بومبى - صورت عليها الأقنعة المسرحية وسط مجموعة من الفواكه والثمار والأزهار ، ويبدو هذا التكوين مزدحماً ومتداخلاً بحيث تمتلئ مساحة اللوحة بالأشكال التى لا تعطى مجالاً لظهور الخلفية إلا فى اماكن قليلة تخللت هذه العناصر المرسومة .

٢- العقلية الدراسية :

بالإضافة إلى إعتقاد اليونانيين فى أهمية الثراء ودوره فى الحفاظ على كيان المجتمع الهيللينستى ، فقد كانت هناك أفكاراً سائدة تؤمن بأهمية العقلية الدراسية التى تمثل طبقة المثقفين والفلاسفة ، وكانت قيمة الفرد لديهم تتحدد بمدى إتساع ثقافته وإدراكه لما يحيط به ، وقد توافرت هذه العقلية الدراسية فى مكتبة ومتحف الأسكندرية ومكتبة برجامون ** التى إشتملت على العديد من الثقافات والدراسات المتخصصة فى كافة المجالات .

---

(1) Op. Cit, P.6.

(*) تعنى إله الغابات والحدائق والحقول فى روما القديمة (له قرون الماعز وارجلها) .

(**) إحدى مدن العالم الهيللينستى الغربية ، وتقع فى الشمال الغربى لأسيا الصغرى ، وقد إشتهرت هى ومدينة الأسكندرية بصناعة المعادن فى ذلك العصر .

وكثير من الأعمال الفنية إرتبطت بهذا الإتجاه وذلك عن طريق إنتاج مجموعة من الأعمال كان الغرض منها الحفاظ على الأدب القديم للأجيال السابقة او تصوير الموضوعات الأسطورية أو الخرافية ، والتى ظهرت من قبل فى اعمال بعض الكتاب او الشعراء ، وكان هدفها تعليمياً أيضاً يتلخص فى شرح أسباب الطقوس العديدة ، والتعريف بالأحداث التاريخية والسياسية وأسماء الأماكن بالإضافة إلى الرغبة فى تنمية الإحساس والوعى الفنى لدى الأفراد وذلك عن طريق كيفية تذوقها وتلقيهم لهذه الأعمال الفنية ، فكانت هذه الأعمال تتمتع بالمهارة الفنية وتحمل فى داخلها الجودة العلمية التى يقتصر فهمها على مجموعة قليلة من الأفراد .

وإن إيجابية العمل الفنى وسلبيته تتوقف على درجة المعرفة الثقافية وإدراك الفرد نفسه لجميع المعايير الأدبية والفنية لهذا العمل والتى من خلالها يستطيع هذا العمل ان يقوم بدور ثقافى من نوع آخر يماثل فى اهميته الثقافة المكتسبة من الكتابات والأعمال الأدبية .

٤- الفرديـــة :

تمثلت الفردية فى المجتمع الهيللينستى فى اهمية الفرد التى تهدف إلى تحقيق الإكتفاء الذاتى لنفسه مستبعداً الإعتماد على المجتمع فى تحقيق رغباته والوصول لأهدافه ، وعلى سبيل المثال تعتبر الجنود المرتزقة نموذجاً للتعبير عن الفردية فى المجتمع الهيللينستى حيث كانوا يتنقلون عبر المدن المختلفة والمقاطعات الهيللينستية سعياً وراء تحقيق الثروة والمكاسب المادية التى تكفل لهم العيش فى ظروف إقتصادية مستقلة ، وقد شبهوا بالفلاسفة القادرين على تحقيق الإكتفاء الذاتى لأنفسهم من خلال نشر بعض الأفكار الفلسفية التى تتعلق بالكون وكيفية إدارته ، وقد ظهرمذهبان مختلفان فى ذلك الرأى احدهما المذهب الأبيقورى *، الذى يشير اتباعه إلى عشوائية الطبيعة ، فى حين ان الرواقيين **يؤمنون فى حتمية القدر ، وبالتالى إنتقلت هذه الأفكار وتغلغلت فى اذهان الكثير من ابناء المجتمع ونشأ عنها حدوث اضطرابات داخلية لدى كل فرد فى هذا المجتمع ، وقد لجأ الفلاسفة والأدباء والشعراء إلى التعبير عن هذه الحالات الفردية الناتجة عن إضطراب الأذهان والإنفعالات الداخلية الخاصة بكل فرد فى صورة كتابات ادبية تعبر او تحكى عن السير الذاتية للشخصيات التاريخية او السياسية البارزة .

(*) نسبة إلى ابيقور احد الفلاسفة اليونان القدامى ويتلخص مذهبه فى ان الكون يمثل تجمع عشوائى للذات وانه لا يوجد إله كونى او حياة بعد الموت .

(**) اتباع المذهب الرواقى (المذهب الثانى) وهو احد المذاهب الفلسفية اليونانية المعارضة للمذهب الأبيقورى .

ثم إنتقلت منهم إلى الفنانين اللذين إنبهروا بالأفعال والتعبيرات الملازمة للحالات النفسية المتقلبة للأفراد والشعوب التى تأثرت بذلك الحافز القوى ، وهذه المساعى نحو تقدير الجوانب الداخلية للنفس تعكس الشعور القوى بالعالم الهيللينستى ، وإن ما يشهده الفرد أهم مما يشهده المجتمع من تجارب ، وبذلك ظهرت مجموعة من الأعمال الفنية التى تعبر عن هذه الفردية التى سادت فى العصر الهيللينستى وأصبح الطابع المميز لهذا الفن يعتمد على إهتمام النحاتين والرسامين والمعماريين فى الكشف عن التجربة والطبيعة الداخلية للفرد ، يؤكد ذلك مجموعة التماثيل التى تصور الوجوه بتعابيرها المختلفة والتى بلغت مكانة فنية خاصة فى ذلك الوقت .

٥- النظرة العامة الخالية من التعصب القومى :

يتلخص هذا الإتجاه فى نظرة اليونانيين الموضوعية لسكان الشعوب الجديدة والتى خضعت لسيطرة الإسكندر وأصبحت من ضمن العالم الهيللينستى ، وأصبح كل مواطن فى هذا العالم يشعر بالإنتماء لعالمه الجديد ، بالرغم من نسبته إلى مجتمع وبلد آخر .

" والإسكندر الأكبر هو اكثر من تمسك بهذه الرؤية التى ترى أن جميع الأمم والأجناس فى العالم تمثل مجتمعاً واحداً حيث أن كل فرد فيه يحتل مكانة معينة ، ونتيجة لذلك أصبح المجتمع الهيللينستى يتمتع بالقوة ويسعى إلى تحقيق الوحدة الطبيعية بين شعوبه المختلفة وأدرك اليونانيون أهمية الثقافات الجديدة التى تتحلى بها المجتمعات الأخرى وأخذوا يقتبسون منها ما يناسبهم مما كانت تتمتع به هذه المجتمعات من مزايا فنية خاصة ، وإن ثقافتهم لا تتفوق فى جميع الجوانب ؛ وقدوم الرومان إلى العالم الهيللينستى أدى إلى إبراز هذا الإتجاه لأن الرومان كان لهم تقليد ثقافى يفخرون به وقدرتهم على التنظيم السياسى والعسكرى أفضل من قدرة اليونانيين وكانوا قادرين أيضاً - وقت الحاجة - على إستيعاب التراث الثقافى والفكر الفنى للثقافة الهيللينستية .

ونتيجة لهذه الإختلافات الثقافية فى العالم الهيللينستى والإيمان بهذه النظرة الكونية العامة،أن إصطبغ الفن فى هذا العالم بطابع جديد أعم وأشمل ، إختلف عن الأساليب السابقة حيث إهتم الفنان من خلاله بخلق صوراً عديدة من الأنماط الإنسانية الخاصة بالمجتمعات التى تصور فئات متوسطة من المجتمع على خلاف ما يتعلق بالفردية التى إهتمت بتصوير الشخصيات البارزة ، ولكن هذا الطابع كان له إتجاه سلبى ،

حيث سيطرت صور الغرباء والعاجزين والمسنين والأطفال والشواذ على الموضوعات التصويرية والنحتية . وتصوير هذه الفئات أدى إلى التقليل من شأن المثالية والرقى التى إتسمت به هذه الأعمال الفنية الهيللينستية وإتجهت بها إلى الأسلوب الواقعى الذى يصور الحياة الإجتماعية .

وأوضح مثال على ذلك تصوير فئة الأقزام التى إشتهر بها فن التصوير فى مدينة الأسكندرية ، ثم إنتقل بعد ذلك إلى مدينة بومبى وظهرت تلك الفئات فى لوحات تصويرية عديدة .

• الفسيفساء الهيللينستية وأهم موضوعاتها :

عرفت الفسيفساء فى العصر الهيللينستى وإستخدمها الفنانون بكثرة فى تزيين جدران وأرضيات الحمامات والقاعات معتمدين فى ذلك على أنواع مختلفة من هذه الفسيفساء التى تنوعت بين الحصى الصغيرة ، والمكعبات الحجرية ، أو قطع الزجاج الصغيرة ، أو الرخام أو مزيج من الحصى وقطع الرخام .

وقد تردد البعض فى نسبة هذه الفسيفساء ونشأتها إلى بلاد اليونان فقد إكتشفت نماذج قديمة منها فى مدينة « جورديون » ، والتى تعود إلى القرن الثامن قبل الميلاد ورأى بعض الدارسين أنها تعود إلى آسيا الصغرى والشرق الأقصى ، وبالرغم من ذلك هناك أدلة على أن هذا الفن نشأ فى اليونان ويؤكد ذلك " إكتشاف مجموعة من أعمال الفسيفساء فى مدينة أولينتوس *. تنتمى إلى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، وهذا الإكتشاف يملأ فجوة هامة فى تاريخ هذا الفن ويشير إلى مدى التأثير المباشر لأعمال الفسيفساء على الزخرفة الهيللينستية "(1) .

ومن أقدم الخامات التى إستخدمت فى تنفيذ هذه الفسيفساء اليونانية هى الحصى المستديرة التى كثر إستخدامها فى الأرضيات ، وقد " إقتصر إستخدام الألوان فيها على اللون الأبيض فى الأشكال والنماذج ، واللون الأسود فى الخلفية ثم إستخدم بعد ذلك اللون الأحمر الداكن والأخضر والرمادى والقرمزى " (2) . وقد إتخذت هذه الأرضيات أشكالاً هندسية أو قسمت إلى مساحات تشكيلية لا تحتوى على أية تصميمات فنية معينة.

(*) أولينتوس الإسم القديم لمقدونيا .

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics,Hacker Art Books,New York,1935, P.47.

(2) P.B. Hetherington , Masaics, Paul Hamlyn , London,1967, P. 8.

ولكن مع التطور الشكلى او التصويرى للفسيفساء فى اليونان الذى بدأ فى اواخر القرن الخامس قبل الميلاد ، وشاع فى القرن الرابع قبل الميلادوالذى يعود إلى إزدهار التقليد المحلى القديم ، بدأت محاولات الفنانين فى الوصول بهذه الفسيفساء لأرقى صورها ولم يتم تنفيذها عشوائياً ولكنها كانت تتم تبعاً لتصميمات او رسومات أولية ، وظهرت هذه الطريقة بوضوح فى فسيفساء مدينة « بيلاء (العاصمة المقدونية) حيث تزخرف هذه الفسيفساء إثنين من المبانى التى يرجح ان تكون من القصور او المقابر الملكية او منازل لبعض النبلاء المقدونيين ، وربما يكونا جزءاً من قصر « كاسندر » (٣١٦ - ٢٩٧) ق.م . ، أو « أنتيجونوس جوناتاس » (٢٧٢ - ٢٣٩ ق.م) والفسيفساء الأولى تظهر فى شكل (٢٠) والتى تزخرف المبنى الأول - تنتمى لموضوعات التصوير الملكى - تصور موضوع صيد الأسد الذى ينتصف اللوحة ويقف بين رامى الرمح من جهة والسياف من جهة اخرى ، ونلاحظ ظهور هذه الأشكال الثلاثة على خط افقى واحد تقريباً ، ونلاحظ التعبير عن قوة الحركة فى وضع السياف الذى يرفع يده ليهوى بها على الأسد وقد حاول الفنان إظهار تشريح العضلات فى جسده إلى حد ما ، كما يبدو ذلك فى حركة الرجل الآخر .

وأسلوب وضع الصيادين فى اللوحة " يعتمد على التصميم الوترى الذى اصبح الأسلوب الشائع للتصوير اليونانى منذ النصف الثانى من القرن الخامس قبل الميلاد "(١) ثم إنتقل إلى بعض زخارف الفسيفساء بعد ذلك ، ويغلب على اللوحة الطابع الكلاسيكى الذى يبدو فى محاولة الفنان نقل ملامح الوجوه ، ولكنه إبتعد عن تجسيمها وسبب ذلك يعود إلى ندرة الدرجات اللونية فى فسيفساء الحصى ، وترجع دقة الملامح فيها للطبقات اللاصقة التى تتخلل الحصى . كما إهتم الفنان بدراسة الشكل الطبيعى لجسم الأسد مع مراعاة الدقة فى رسم قدميه ومخالبه .

وتبدو الواقعية ايضاً فى تسجيل ثنايا الرداء او العباءة التى يضعها كل من الصيادين على جسديهما بالإضافة إلى رغبة الفنان فى التعبير عن قوة حركة احد الصيادين ، ويؤكد ذلك مبالغته فى رسم رداء السياف المتطاير فى يمين اللوحة .. وإستخدمت الألوان بقلة فى هذه الفسيفساء فقد ظهرت الأجسام بلون فاتح تصاحبها درجة لونية متقاربة تتضح فى جسد الأسد والأربية ، اما اللون الأحمر فقد إستعمل بكثرة فى شعر الأسد ويتكرر ظهوره فى ادوات الصيد وأطراف الأردية فى حين إنتشر إستخدام

(1) J.J. Pollett, Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York,1986,P. 40.

اللون الأسود فى الخلفية التى لم تظهر بها أية أشكال أخرى مما يبرز جمال العناصر الأساسية فى اللوحة بالإضافة إلى التضاد اللونى الذى تحقق بين هذه العناصر والخلفية القاتمة ، كما ينبغى الإشارة إلى عدم إهتمام فنانى الفسيفساء بوضع الحصى بطريقة معينة حيث إتخذت إتجاهات عشوائية خاصة فى جسدى الصيادين الخلفية ، وقد إستخدمت فى هذه اللوحة خيوط الرصاص المصبوبة التى كانت تحددالخطوط الخارجية للأشكال . ويرجع إليها الفضل فى إظهار ملامح الوجوه بدقة - كما يبدو فى عين الأسد - وكانت توضع أيضاً فى الأطر الخارجية المحددة للوحة بشكل عام ، وقد إستمر إستخدام هذه الطريقة فى أعمال كثيرة من الفسيفساء .

وقد وجدت أعمال فسيفساء أخرى موجودة فى المبنى الثانى لمدينة « بيلا » ، منها لوحة الفسيفساء التى تصور موضوع صيد الغزال يبدو ذلك فى شكل (٢١) ، وتظهر فيها محاولة الفنان فى خلق إحساس بالعمق من خلال الضوء والظل ، والإعتماد على التدرج اللونى مما أدى إلى إستخدامه حصاً أكثر دقة ، " ويبدو أن فنان الفسيفساء كان يسعى إلى إنتاج نفس الأثر الذى تحدثه لوحة الفريسك وليس الأثر الناتج من الرسم على الزهريات " [1] . كما حدث فى فسيفساء المبنى الأول فهذا العمل يمثل مرحلة متقدمة من فسيفساء الحصى ، كما إختفت خيوط الرصاص التى كانت قد ظهرت من قبل فى اللوحة السابقة ، شكل (٢٠) ، وحلت محلها خطوط رقيقة من الحصى الأسود مما يقود الفنان إلى نفس النتيجة المرجوة من إستخدام الخيوط المحددة للعناصر لإبرازها ، ومما يميز هذا العمل من الناحية الفنية عن غيره من الأعمال السابقة توافر بعض التقنيات الجمالية مثل محاولة الفنان فى خلق العمق - كما سبق الإشارة - ورغبة الفنان فى إظهار الإنسجام اللونى بين عناصر اللوحة والإطار الخارجى الذى يظهر به تفريعات وأشكال نباتية ، كما أن التدرج اللونى ظهر بوضوح فى جسد الغزال ، والذى نراه بوضوح فى شكل (٢١ - أ) .

وإعتمد التصميم فى هذه اللوحة على الشكل الهرمى الأكثر إتزاناً وثباتاً ، ويبدو ذلك فى إتجاه الغزال المتعارض مع إتجاه الكلب الصغير وكليهما محصورين بين الرجلين الواقفين على جانبى اللوحة ويميل كل منهما إلى الداخل ، مما نتج عنه تكوين ذلك الشكل الهرمى ، كما نلاحظ فى هذه اللوحة أن حركة الصياد المرسوم فى يمين اللوحة تشبه إلى حد كبير حركة الصياد المرسوم فى اللوحة السابقة شكل (٢٠) ، والتى يظهر

---

(1) Op . Cit . P. 210 .

فيها الصياد على يمين اللوحة يسار الأسد ، وهذه اللوحة تشهد تطوراً ملحوظاً فى التعبير عن قوة الحركة بالنسبة للصيادين المتمثلة فى تطاير قبعة أحدهما والأردية ، كما ان رسم الذراعين مرفوعين بقوة نتج عنه ظهور عضلات كل منهما ، وذلك يؤكد لنا ظهور الأساليب الفنية الإغريقية فى محاولة رسم الجسد البشرى بدقة ، ودراسة التشريح الطبيعى للحيوانات ، ويبدو ذلك فى تغيير شكل الجسم نتيجة الحركة العنيفة الناتجة عن مقاومته للصيادين ودقة رسم المفاصل ورقتها ، كما تتجلى الواقعية فى الدماء التى تسيل من جسد الغزال ولسانه المتدلى من فمه ، بالإضافة إلى التعبيرات المنعكسة على وجوه الصيادين التى يبدو عليها الفزع والتعب من مهاجمة هذا الحيوان .

ولا يفوتنا فى هذه اللوحة ملاحظة أقدام الصيادين التى تتعارض أوضاعها مع اجسام الحيوانين المرسومين وتتداخل مع الخطوط التى تمثل الأرضية وكأن الفنان قد حرص فيها على الإيحاء بالجو الطبيعى المحيط بمشهد الصيد ، وهذا المشهد تم تنفيذه على خلفية سوداء اللون كما تبين فى اللوحتين السابقتين .

كما ينبغى الإشارة إلى ان هذه اللوحة من " تنفيذ الفنان ، جنوسيس ، الذى يعد محترفاً فى المهارات التصويرية والذى ينافس فى ذلك الرسامين المعاصرين ، وهو أحد مؤسسى الروح المثيرة للعواطف التى سادت الفن الهيللينستى " (١) .

وهناك لوحة أخرى من فسيفساء هذا المبنى الثانى تعبر عن المهارات الفنية التى تشير إلى نضوج فن الفسيفساء بالحصى ، وهى تصور مشهد إختطاف تيزيه * لهيلين** تظهر فى شكل (٢٢) ، تشغل هذه اللوحة مساحة كبيرة ، " وتعتمد فى تصميمها على " التكوين الشريطى " (٢) . الذى يحيط به إطار زخرفى من الخارج والذى يظهر بعض أجزائه فى الجزء العلوى من اللوحة حيث تساقطت أجزاء كثيرة منها . ويحتوى التكوين على قائد عربة ، تيزيه ، التى تجرها أربعة خيول ، فى حين يظهر ، تيزيه ، محاولاً خطف ، هيلين ، ومشاعر الخوف والهلع تبدو واضحة على وجهها ، وذلك فى محاولة من الفنان للوصول بهذا العمل إلى قمة التعبير الفنى المصاحب لمشهد الإختطاف وتتجلى الواقعية . بالإضافة إلى واقعية الموضوع . فى رسم التشريح الطبيعى للخيول وحركتها العنيفة

---

(1) Op. Cit. P.41.

(*) تيزيه ، ملك أسطورى لأثينا فى الأساطير الأغريقية القديمة

(**) هيلين ، إبنة " ليدا " وزوجة " ميناليس " وكان إختطافها سبباً لإندلاع حرب طرواده .

(2) Jean Charbonneaux , Roland Martine , François Villard , Gréce Hellenistique 330 - 50 Av . J . c . , Gallimard , 1970 , P.103 .

الناتجة عن مفاجأة الموقف وقسوته ، فضلاً عن ثوب « هيلين » المتطاير والذى بالغ الفنان فى رسم ثناياه ، وبالرغم من ان الخيول الأربعة تتجه إلى يسار اللوحة مما يأخذ عين المشاهد بعيداً عن الموقف الدرامى إلا أن الفنان قد نجح فى ربط نصفى اللوحة من خلال تغيير إتجاه رأس قائد العربة الذى يقودنا إلى الموقف ذاته .

وإرتفاع الأشخاص فى اللوحة يقترب من الحجم الطبيعى وربما يزيد عنه مما يعطيها مزيداً من القوة والأهمية وهم يقفون جميعاً (الأشخاص والخيول) على خط واحد تقريباً فيما عدا « هيلين » " التى خصها الفنان بإرتفاع بسيط وكأنه يريد ان يخبرنا بأنها العنصر الأساسى فى اللوحة . .

وبالرغم من وصول فسيفساء الحصى لأقصى درجات جمالياته الفنية ، إلا انه كان هناك دائماً محاولات عديدة من الفنانين للوصول بلوحة الفسيفساء إلى حد بعيد من الدقائق التصويرية ، وذلك لن يتحقق إلا بالتخلى عن إستخدام الحصى فى هذه الفسيفساء وإدخال انواع جديدة من " المكعبات الحجرية الصغيرةالملونة التى عرفت بإسم (Tessellated) وهى مأخوذة من الكلمة اليونانية (Tessella) وتعنى المكعب الصغير " [1]. وفى احيان اخرى كانت تضاف إليها قطع الزجاج الصغيرة الملونة .

وقد تنوعت الموضوعات التى إحتوت عليها فسيفساء الحجر والزجاج وصنفتها جيجى بوليت فى كتابها الفن فى العصر الهيللينستى إلى " خمس فئات أساسية هى :

١ - المشاهد الأسطورية : وهى تمثل افضل الأعمال الفنية ولكنها نادرة .

٢ - الموضوعات المسرحية مثل المشاهد من المسرحيات المختلفة والممثلين والأقنعة المسرحية وذلك شائع جداً وهى لا تعكس فقط الشعبية العامة للمسرح الذى يمثل وسيلة من وسائل الترفيه فى العالم اليونانى ، ولكنها تعكس ايضاً العقلية المسرحية فى هذا العصر .

٣ - الزخرفة العامة التى تعتمد على الحيوانات والمخلوقات الغريبة مثل القنطور وايروتس *المجنح .

٤ - التصوير الملكى والسياسى مثل فسيفساء الإسكندر وهذه الموضوعات نادرة جداً .

---

(1) JJ.Pollett, Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York, 1986, P. 211

(*) احد آلهة الحب الصغار ابناء « افروديت » فى العصور اليونانية وهى « فينوس » فى العصور الرومانية .

٥ - المشاهد الطبيعية مثل فسيفساء مشاهد من برينست "[1] .

وقد ظهرت هذه الموضوعات المتنوعة فى فسيفساء مدن كثيرة لم تقتصر على « بيلا » العاصمة المقدونية ، بل وجدت أيضاً فى كل من ديلوس ، برجامون ، الأسكندرية ، انطاكية ، بومبى *، بالاضافة إلى مدن شمال افريقيا التى اصبحت مستعمرات رومانية ، وقد إستمرت الأساليب الهيللينستية بها فظهرت هذه الموضوعات أيضاً فى كل من تونس والجزائر .

و بالنسبة للموضوعات ذات المشاهد الأسطورية فهى تظهر فى قليل من الأعمال المنفذة بالفسيفساء ، فقد عثر فى بومبى على عدد قليل منها ، ويرجع ذلك إلى أن " اللوحات الجدارية المنفذة بالفريسك كانت تلائم هذه الموضوعات والشخصيات الأسطورية [2] . واللوحة شكل (٢٣) تصور مشهد تصارع « ثيزون » مع « مينيتور » ، وهى تعتبر اقل جودة من الناحية الفنية إذا ما قورنت بأعمال الفسيفساء الأخرى ، ويتضح ذلك فى عدم تناسق النسب التشريحية لجسد « ثيزون » الذى يصارع « المينيتور » ، كما ان الفنان لم يتحر الدقة فى رسم ملامح وجوه السيدات اللاتى تقفن فى الخلفية ، ويتابعن هذا الموقف ، بالإضافة إلى سذاجة الشكل المعمارى المرسوم فى الخلفية والذى يلى جسد « ثيزون » مباشرة مما زاد من ثقل اللوحة فى هذه الناحية فأدى إلى فقد عنصر الإتزان فيها .

وتتجلى الموضوعات المسرحية بوضوح فى معظم أعمال الفسيفساء فى مدينتى « ديلوس » و « بومبى » على سبيل المثال حيث عثر على مجموعة من الصور المليئة بالموضوعات المسرحية والشخصيات المقنعة فى دار مشهورة بمدينة « ديلوس » تعرف بدار الأقنعة يمكن نسبتها إلى أسرة من الممثلين وهى ذات مساحة كبيرة بها اعمدة كثيرة وممرات تؤدى فى النهاية إلى اربع حجرات أساسية ، توجد الفسيفساء فى إحدى غرف الطعام الأساسية بها ،ويظهر بها خمس اقنعة كوميدية ، وهذه الرؤوس تبتعد عن بعضها البعض وتظهر بدون رقاب ، وتتصل فيما بينها ببعض الخطوط المنحنية التى تشكل فروع تخرج منها أوراق نباتية .

---

(1) Ibid. P. 213.

(2) Op. Cit. P.228.

(*) بومبى : بالرغم من انها مدينة رومانية ، إلا انه لابد ان نتذكر انه حتى إقامة المستعمرة الرومانية فيما بعد عام ٨٠ ق.م. فإنه من الأنسب ان نصفها بأنها إيطالية يونانية ؛ وعثر فيها على اعمال تشهد جودة وتنوع الفسيفساء اليونانية .

وفيما يبدو ان هذه المساحة من الفسيفساء لا تحتوى على اية عناصر اخرى سوى الأقنعة ، حيث انها إنحصرت بين خطين من اعلى ومن أسفل ، وإرتفاع الرؤوس فيها يتراوح ما بين ٣٠ : ٤٥ سم .

وفى الجانب الشمالى من هذه الدار توجد مجموعة من أعمال الفسيفساء "مثل تلك الأرضية التى تصور ديونيسيوس " * يمتطى الفهد ويمسك فى إحدى يديه دف صغير ، واليد الأخرى بها عصاً رقيقة ، يظهر ذلك فى لوحة شكل (٢٤) .

ويتضح فيها الأسلوب الجديد ذو المكعبات الصغيرة الملونة ، حيث تتمتع هذه الفسيفساء بالحس اللونى الذى يميزها عن فسيفساء الحصى السابقة ، وقد نجح الفنان فى إظهار الإضاءة على وجهى كل من « ديونيسيوس » والفهد ، والإهتمام بالتدرج اللونى فى ثنايا الملابس التى يرتديها « ديونيسيوس » والتى تشبه كثيراً الملابس المسرحية للممثل التراجيدى ، وكذا الإهتمام بإبراز مناطق الظل والنور فى جسد الفهد ، بالإضافة إلى الحرص على رسم الملامح والتفاصيل فى الوجوه ، وتسجيل الطبيعة فى دقة رسم مخالب الفهد . وإبتعد الفنانون عن إستخدام اللون الأسود فى الخلفية فتظهر هنا ملونةباللون الأخضر الأرجوانى ، وتظهر فيه مكعبات صغيرة ذات لون فاتح متناثرة فى وسط الخلفية التى ظلت خالية تماماً .

اما فى ڤيلا « سيسيرون » فنجد لوحتين تعبران عن المشاهد المسرحية (يرجع تاريخهما إلى القرن الثانى قبل الميلاد) وكل منهما تمثل تقليداً لعملين اصليين ، (يرجع تاريخهما إلى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد) ، قام بتنفيذهما الفنان الناسخ « ديوسكيريدوس » (Dioscourides) من ثميوس (Thmuis)

اللوحة الأولى تظهر فى شكل (٢٥) ، وهى تصور مجموعةمن الموسيقيين الجاللين فى احد الشوارع العامة لمدينة بومبى ، ويتكون المشهد من رجلين يرتديان ملابس ثقيلة ويضع كل منهما قناعاً على وجهه ، وأحدهما يمسك دفاً فى يده ، ويؤدى حركات راقصة مع الرجل الأخر ، وهنا يظهر بوضوح الميل إلى التعبير عن الحركة التى تميز بها فن التصوير الهيللينستى ، كما تقف سيدة تعزف الفلوت مرتدية قناعاً على وجهها أيضاً ، ويؤكد واقعية الموقف الطفل الصغير الذى يقف بجوار السيدة .

(*) ديونيسيوس : إله الخمر عند الإغريق وهو ابن « زيوس » ويعرف بالإله « باكوس » عند الرومان .

وتتميز هذه اللوحة بجمال الألوان وهدوئها حيث تفوق الفنان فى اختيار هذه الدرجات اللونية لمكعبات الفسيفساء والتى تنوعت ألوانها بين الدرجات الوردية والزرقاء ، والصفراء المذهبة فى الملابس وفى خصلات شعر السيدة فى أماكن سقوط الضوء ، والدرجات البنية اللون التى إستخدمت فى الظلال .

كما نجح الفنان أيضاً فى نقل الإحساس بالضوء الطبيعى الذى أضفى على المشهد عنصر الحيوية وتسبب فى تكوين ظلال الأشخاص التى ظهرت على الحائط والأرضية .

أما اللوحة الثانية فهى تصور مشهداً كوميدياً (زيارة إلى الساحرة) شكل (٢٦) ، وتبدو فيها ثلاث سيدات تغطى وجوهن الأقنعة ، وهن جالسات على الأرائك - تجلس الساحرة على يمين اللوحة - يتخذن فى ذلك الوضع شكلاً نصف دائرى وتتوسطهن منضدة مستديرة ، وقد إهتم الفنان بدراسة ثنايا ملابس السيدات الثلاثة ، كما تظهر الواقعية فى أجسامهن البدنية ، كما إهتم بدراسة تفاصيل قطعة النسيج المبسوطة فوق الأريكة التى تعلوها وتجلس عليها السيدة فى يسار اللوحة ، وقد حرص فيها الفنان على إظهار أماكن الضوء والظل ، وتميزت بالألوان الزاهية .

وتختلف الإضاءة فى هذه اللوحة عن إضاءة اللوحة السابقة ، فهى تعتمد هنا على الإضاءة المباشرة التى تعطى إنعكاساً مباشراً على الأشكال وتظهر الظلال الحادة بها ، تبدو واضحة فى إحدى أقدام المنضدة وكتف السيدة المرسومة فى يسار اللوحة ووجهها ، كما تظهر أيضاً على وجه السيدة المجاورة لها .

وتظهر خطوط سوداء من مكعبات الفسيفساء فى كتفى كل من السيدتين الجالستين على اليسار وفى أماكن الظلال الفاصلة بين الأشكال ، كما يتضح فى قطعة النسيج والوسادة .

فى هذه اللوحة نرى محاولة جديدة لشغل مساحة الفراغ فى الخلفية ، فرسمت بعض المساحات المستطيلة افقية ورأسية تقابلت فى أعلى يسار اللوحة ، وتميزت بالألوان البسيطة الهادئة ، وفى قاعدة اللوحة يتكرر ظهور هذه المساحات المستطيلة التى زينت ببعض الزخارف التى إختلفت فيها كل واحدة عن الأخرى .

وإلى جانب الموضوعات المسرحية ظهرت موضوعات الزخرفة العامة فى كل من مدينة « بيلا » و « بومبى » . ففى مدينة « بيلا » توجد نماذج تؤكد وجود هذه

الموضوعات التى تعتبر إحياء للموضوعات الزخرفية التى ظهرت فى العصر اليونانى القديم ؛ مثل الفسيفساء التى احتوت على أشكال الحيوانات ومخلوقات خيالية مثل صور صيد الأسود وفسيفساء « ديونيسيوس » التى يظهر فيه التنين يصارع الإبل ، كما كانت هناك أشكالاً للقناطير * التى شاع ظهورها فى الفن الهيللينستى .

كما وجدت لوحات فسيفساء فى « ديلوس » فى دار الأقنعة تحمل نفس الموضوعات ومنها لوحة شكل (٢٤) ، التى سبق الحديث عنها وتم تصنيفها ضمن الموضوعات المسرحية ، وقد إختلف البعض فى نسبتها أيضاً لموضوعات الزخرفة العامة حيث تتوسط هذه اللوحة لوحتين اخريتين ، تظهر فى إحداهما صورة قنطور يمسك كأس نبيذ طويل الشكل والأخرى يظهر فيها قنطور يمسك شمعداناً .

واللوحة شكل (٢٧) تعرض تفصيلية من لوحة الفسيفساء التى تصور « إيروس » (إله الجنس) وتظهر بدار أولياء العهد فى مدينة « ديلوس » ، ويظهر فى ركنها العلوى إيروس يقود سمكتين كبيرتين يمتطى واحدة منهما ، وتحتوى على مجموعة من الزخارف الهندسية والمنحنية التى تميزت بثراء الألوان وزهائها ، وهى تتخذ أشكالاً دائرية تحيط بمركز اللوحة ، كما تحدد اللوحة من الخارج بإطار زخرفى أسود اللون وتظهر به وحدات زخرفية متكررة نفذت بالمكعبات البرتقالية اللون ويتداخل جسدى السمكتين وتتقاطعان معاً مما نتج عنه فراغ بسيط نتبين منه مقدرة فنان الفسيفساء الذى أحسن إختيار أماكن مكعبات الفسيفساء وإتجاهاتها التى أكدت جمال وبساطة العناصر المرسومة .

كما فرق الفنان بين لون جسم السمكة الأولى التى تميزت بالألوان الزاهية من الأخضر والأزرق والبرتقالى ، والتى لا تظهر فى السمكة الثانية حيث سيطرت عليها درجات الأخضر القاتم ، كما نلاحظ دقة الخطوط ورقتها التى ظهرت فوق السمكتين ، ويمسك بأطرافها « إيروس » ، بالإضافة إلى إهتمام الفنان بتسجيل أدق التفاصيل ، ويبدو ذلك فى تنفيذه لجسم « إيروس » الصغير الحجم وعينى السمكتين وأسنانهما .

وظهرت مكعبات الفسيفساء ذات الدرجات الفاتحة المتباينة فى خلفية الأشكال مما يبرز جمالها ، وقد تم ترديدها فى زخارف الأطر الداخلية مما يحقق التوافق والإتزان اللونى فى اللوحة .

(*) القناطير جمع كلمة قنطور ، وهو الحيوان الخرافى الذى يتصل فيه جسد الإنسان بجسد الحصان حيث حل فيه النصف العلوى لجسم الإنسان محل رأس الحصان ورقبته .

ويتمثل أسلوب الزخرفة العامة فى برجامون فى عمل فنى عبارة عن مجموعة من الحمام يقف على حافة إناء للشرب وصور الحمام هذه - من تصميم «سوسوس» أشهر فنانى فسيفساء الأرضيات - وقد أصبحت من النماذج الشعبية فى الفسيفساء القديمة ، وهناك مثالاً لها فى ديلوس وعديد من الأمثلة منها فى مدينة بومبى وأخرى فى إيطاليا ، وافضل هذه الأعمال موجودة فى فيلا « هادريان » فى مدينة تيفولى . تظهر فى اللوحة شكل (٢٨) وهى تعتبر نموذجاً لتكوينات الطبيعة الصامتة ، وقد نوع الفنان فى رسمه لأوضاع الحمام وحركاته المختلفة ، كما أنه راعى الدقة فى نقل الشكل الطبيعى وإظهار الإتجاهات الطبيعية فى الأجنحة ، وتتضح براعة الفنان فى تنفيذ عناصر لوحته والتفريق بين خاماتها المختلفة التى تنوعت بين الإناء والماء بداخله ، والقاعدة الرخامية واجسام الحمام .

وقد نفذت هذه اللوحة على ارضية زرقاء اللون وإتخذت درجات قاتمة فى أجزاء ودرجات زاهية فى اجزاء أخرى ، كما إهتم الفنان بتجسيم الإناء الذى ظهر بصورة تبدو حقيقية من خلال إستخدام الضوء والظل الذى يتضح أيضاً فى قاعدة اللوحة ، ويحيط باللوحة إطار زخرفى ذو أشكال مبسطة .

وتتجلى هذه الزخرفة العامة بوضوح فى مدينة بومبى فى العديد من اعمال الفسيفساء ، يوجد بعضها فى دار إله الغابات(Faun)فى الغرف الخاصة بالطعام ، حيث توجد مجموعة من لوحات الفسيفساء والتى تصور مجموعة من الأسماك والكائنات البحرية نشاهد إحداها فى لوحة شكل رقم (٢٩) ، وشكل (٣٠) ، وهى لوحة اخرى تحمل نفس الموضوع وتشبه الأولى كثيراً ، ولكنها لا تنتمى لتلك الدار ، وكلتاهما يظهر فيها مجموعة من الأسماك التى يتوسطها الأخطبوط - فى منتصف اللوحة .

نرى فى اللوحة الأولى مجموعة من الألوان المتعددة التى تناسب الموضوع الزخرفى بالإضافة إلى انها كانت توضع فى غرف الطعام فتضفى على المكان نوعاً من الجمال والبهجة ، ولكن هذه اللوحة تتميز بتصميم غريب إلى حد ما ، حيث أنها تصور منظراً فوق سطح الماء ، ولكن الأسماك تنتشر فى اللوحة وتمتد إلى السماء ، كما نرى فيها اسلوباً جديداً فى معالجة الخلفية التى قسمها الفنان إلى قسمين ، البحر من اسفل الذي توجد به مجموعة من الصخور على جانبيه بالإضافة إلى مساحة السماء العليا التى تظهر بها الأسماك ، كما نرى فيها الدرجات اللونية القاتمة التأثير من اسفل وتتدرج إلى أعلى فى درجات اقل عتامة حتى تصل إلى الدرجات الزرقاء الفاتحة اللون فى منتصف اللوحة ، مما يوحى بالبعد ويعطى إحساساً بأن هناك اشكالاً قريبة وأخرى

بعيدة ، ويحدد هذه اللوحة من الخارج إطار زخرفى به أشكال زهور مجردة ترتبط مع بعضها بواسطة فروع نباتية تشبه إلى حد كبير الأعشاب والنباتات المائية التى تميزت بالألوان الزاهية على الأرضية السوداء .

أما اللوحة الثانية يبدو أن الفنان قد صور فيها قاع البحر حيث ظهرت بعض الصخور فى مقدمة اللوحة ووسطها - كما فى اللوحة السابقة - بالإضافة إلى عتامة لون الخلفية التى لا تتخللها أية إضاءة - ولم يظهر إطار زخرفى يحيط باللوحة من الخارج بالرغم من تميز الفسيفساء الهيللينستية بوجود هذا الشريط الزخرفى فى كافة اللوحات والأرضيات مهما اختلفت وتباينت المساحات الكلية لها .

وكل من اللوحتين السابقتين يظهر عليهما الطابع الحركى الذى يأخذ العين فى جميع أنحائهما ، وذلك تحقق من خلال إهتمام الفنان المصمم برسم الأسماك فى حركات ملتوية وإتجاهات مختلفة ، أكثرها وضوحاً يبدو فى أطراف الأخطبوط الذى يتوسط كل منها .

وفى نفس الدار السابقة عثر على لوحات فسيفساء تصور مجموعة من الحيوانات الأليفة والمتوحشة ومجموعة من الطيور والزواحف التى تسبح فى الماء تظهر فى لوحة شكل (٣١)-جزئية من اللوحة الأساسية- وقد حاول الفنان الإهتمام بهذا العمل من الناحية التشكيلية رغم بساطة فكرته وذلك عن طريق الحرص على إظهار إنعكاس صور هذه الحيوانات والطيور فى الماء وتسجيل الأمواج البسيطة الناتجة عن حركتها ، وقد تخللت هذه المياه مجموعة من الحشائش والنباتات الصغيرة - إنتقلت هذه النوعية من الموضوعات من فسيفساء الأسكندرية وموضوعاتها النيلية - والألوان برغم تنوعها إلا أنها محدودة حيث تتقارب ألوان الطيور والزواحف معاً ، كما أن الفنان لم يوفق فى إختيار لون المياه ، بالإضافة إلى عدم تنفيذها كما ينبغى فتبدو وكأنها أرض مستوية نراها عند النظر بدقة فى الأماكن التى لا تظهر فيها إنعكاسات الأشكال فى المياه ، وقد كانت إتجاهات مكعبات الفسيفساء فى الأشكال ناجحة إلى حد ما ، كما أن الفنان قد نجح فى إستخدام بعض الدرجات اللونية التى توحى بالظل والنور فظهرت الطيور بشكل مجسم مقبول ، ولكن إتجاهات المكعبات فى الخلفية نفذت فى خطوط أفقية موازية لبعضها البعض ، وذلك بعد تحديد العناصر المرسومة بمكعبات الفسيفساء التى توازى الخطوط الخارجية لها .

اما موضوعات التصوير الملكى والسياسى فهى التى تصور المعارك الحربية والأحداث السياسية ، وهى نادرة جداً ، واشهر لوحات الفسيفساء فى هذا المجال لوحة «الأسكندر الأكبر» التى تسجل إنتصاره على ملك الفرس «دارا» . وقد سبق الإشارة إليها فى شكل (١٨)، وقدعثر عليهافى بومبى فى دار إله الغابات تزين إحدى الجدران . "وهى مستنسخة عن أصل يونانى قديم إلا انه بوسعنا ان نستشف كيف تفجرت مشاعر الفنان اليونانى الذى أبدع الأصل ليكشف عن المغزى الدرامى فى اللقاء بين العالم اليونانى والعالم الشرقى " (١) .

وتتميز هذه اللوحة بكثرة شخوصها التى تتلاحم معاً فى معركة عنيفة إنعكست آثارها على وجوههم ، وخاصة وجهى كل من «الإسكندر» المنتصر على «دارا» المهزوم الذى خيم الوجوم على وجهه ، وتبدو الواقعية في حركات اقدام الخيول المضطربة من هول المعركة ، يظهر بعضها يحاول الهروب والبعض الأخر يسقط تحت اقدام الخيول الأخرى ، وشكل (٣٢-أ) يوضح ذلك وهو يعرض جزئية من هذا المشهد المتلاحم الذى يظهر من خلاله الحركات العنيفة للأشخاص والخيول ، ويبدو ذلك ايضاً فى تطاير خصلات ذيلى الحصانين ، كما نرى فيها وجه الإسكندر وما يحمله من تعبير يوحى بالشجاعة والإقدام .

تميزت هذه اللوحة بالثراء اللونى الذى تحقق من خلال إستخدام المكعبات الصغيرة الحجرية المتعددة الألوان مع الزجاج " وهذا الأسلوب يعرف بإسم (Opus Vermiculatum)وهذه الفسيفساء تتكون من مليون قطعة حيث يوجد حوالى ثلاثين قطعة (مكعب) فى السنتيمتر المربع الواحد " (٢) . حيث ان كل لون إحتوى على عدد كبير من الدرجات اللونية التى تتيح للفنان الوصول إلى اقصى درجة من الواقعية فى تصوير الأشكال بحيث تبدو وكأنها لوحة فريسك ، يظهر ذلك بوضوح فى شكل (٣٢-ب) - تمثل جزئية اخرى من نفس اللوحة الأساسية - التى نرى فيها رأس الحصان بحركة ملتوية وقد نفذت كل منهما بكل دقة ، بالإضافة إلى الإحساس بالقوة والحيوية التى تبدو فى نظرة الحصان .

---

(١) ثروت عكاشة : تاريخ الفن. الفن الرومانى (المجلد الثانى - التصوير) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ٤٧٦ .

(2) J.J. Pollett, Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York,1986, P.212

أما المشاهد الطبيعية فتظهر فى فسيفساء تغطى الأرضية المجاورة لمعبد فورتونا بريمنجينيا (Fortuna Primigenia)فى مدينة ;بالسترينا(Palestrina) برينست(Preneste)سابقاً ، وقد تساقطت اجزاء كثيرة من هذه الفسيفساء نتيجة لتعرضها للنقل اكثر من مرة ، فقد تم نقلها إلى روما عام ١٦٢٦م ثم إعادتها مرة اخرى إلى بالسترينا عام ١٦٤٠م ، وتم ترميم هذه الأجزاء حسب التصميم الأصلى ولكن مع التخلى عن بعض التفاصيل الأصلية التى لم تؤثر على الشكل العام للوحة ، ويظهر ذلك فى لوحة شكل (٣٣) ، ونلاحظ فيها الخروج عن الشكل التقليدى للوحات فى ذلك الوقت التى كانت تتخذ اشكالاً مستطيلة او مربعة .

ويمكن نسبة هذا العمل إلى احد الفنانين اليونانين وهو من اصل مصرى ، كما يتميز الموضوع نفسه بالروح المصرية وهو مقتبس من الموضوعات المصرية النيلية التى تصور النخيل والقوارب التى تسبح فى النيل مع وجود الحيوانات الأليفة والمتوحشة ، كما تظهر مجموعة من المبانى المصرية المنتشرة على ضفاف النيل مع المعابد المصرية اليونانية ، يتضح ذلك فى لوحة شكل (٣٣-١) التى تمثل جزئية من اللوحة السابقة ، ويظهر فى جزئها الأول مجموعة من الأشخاص يرتدون ملابس الجنود ويتناولون الطعام أمام المعبد الذى يتقدم اللوحة ، وقد تحقق فى هذا الجزء التدرج اللونى الذى إهتم الفنان فيه بإظهار جماليات العلاقات اللونية من خلال إنتقاء الدرجات المناسبة التى إستخدمها فى تجسيم الشكل المعمارى وأجسام الشخوص المرسومة ، كما حرص على إظهار مناطق ظلال الأشجار الساقطة على المنازل وظلال الأشخاص على الأرضية .

وفى خلفية المشهد تظهر مجموعة من الأشجار والنخيل والقوارب والمبانى التى تعبر عن البيئة المصرية حيث كانت تتجمع هذه البيوت حول وادى النيل التى تظهر فى صورة مبالغة من الفنان الذى وضعها وسط مياه النيل .

ونلاحظ حرص الفنان المنفذ لهذه الفسيفساء على إظهار إنعكاس الأشكال المرسومة فى مياه النيل ، ويبدو ذلك فى اماكن محددة وقد تفوق فيها عن فنان الفسيفساء المنفذ للوحة بومبى شكل (٣١) ، الذى عمل على إظهار امواج خفيفة نوعاً فى مياه النيل نتيجة لحركة الحيوانات والقوارب التى تكسب العمل الفنى شيئاً من الواقعية المقبولة بدلاً من الجمود الذى سيطر على شكل المياه فى فسيفساء بومبى .

كما وجدت بعض هذه الموضوعات السابقة فى أعمال الفسيفساء التى عثر عليها فى شمال أفريقيا بالأخص فى تونس والجزائر ، فقد إكتشفت فى كل منهما لوحات

فسيفساء إشتملت على مناظر نيلية مقتبسة من فسيفساء الأسكندرية وموضوعات أخرى اسطورية ، وموضوعات للزخرفة العامة التى ظهرت فى تكوينات الطبيعة الصامتة وموضوعات صيد الأسماك والحيوانات ، وكانت هذه اللوحات تزين جدران وأرضيات المنازل والمبانى الضخمة .

وبالرغم من العثور على مجموعات كثيرة من فسيفساء الأرضيات واللوحات التى إحتوت على موضوعات متنوعة إلا ان فسيفساء شمال أفريقيا بالمقارنة بالفسيفساء الهيللينستية السابقة تعتبر اقل جودة من الناحية الفنية . كما يجدر الإشارة إلى إلقاء الضوء على الفسيفساء التى ظهرت فى كل من الأسكندرية وأنطاكية وموضوعاتها بصفة خاصة وذلك بما إحتلته هاتين المدينتين من مكانة مرموقة بين مدن العالم الهيللينستى .

• الفسيفساء الهيللينستية فى كل من الأسكندرية وأنطاكية :

تعتبر كل من مدينتى الأسكندرية وانطاكية من أهم المدن التى تميزت بوجود الفن الهيللينستى بها ، وأصبحت كلتاهما من أهم مراكز إشعاع هذا الفن ، وقد سبقت الأسكندرية مدينة انطاكية فى هذا الشأن ، وذلك لأنها قد أسست من قبل فى عهد «الإسكندر المقدونى» . كما سبق الإشارة إليها - بالإضافة إلى أنها " كانت أكثر من غيرها تقبلاً للحضارة اليونانية التى لم تكن جديدة على مصر ، فإن الإتصال بين الحضارة المصرية والحضارة اليونانية بدأ قبل تأسيس الأسكندرية بزمن بعيد " (١) . كما كان للأسكندرية أهمية خاصة ترجع إلى موقعها الإستراتيجى الذى جعلها ملتقى لكثير من الأجناس المختلفة ، فضلاً عن مكانتها الثقافية التى إكتسبتها نتيجة لوجود المتحف والمكتبة التى وصل عدد محتوياتها إلى سبعمائة الف كتاب ، مما كان دافعاً قوياً لإستلهام الفنانين العديد من الأفكار التى ساعدت على إنتاج الأعمال الفنية المختلفة ذات الطابع الخاص الذى تميز بالواقعية فى تصوير مواقف الحياة اليومية وقد وصف الدكتور « هنرى رياض » هذا الفن : " بقوة التعبير التى بدت على الوجوه ، كما لم تخل الموضوعات السكندرية من روح الفكاهة التى ظهرت فى الأعمال التصويرية التى ظهرت بها مجموعة من الأقزام كما كانت النساء البدينات موضوعاً مرتاداً فى التصوير السكندرى " (٢) .

---

(١) هنرى رياض . الفن اليونانى حتى آخر العصر الهيللينستى ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، (دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠) ، ص ٦٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٩ .

فسيفساء الأسكندرية :

ويرجع ظهور فن الفسيفساء فى الأسكندرية كما يذكر الكاتب داسزوسكى (Daszewski) " إلى اليونانين اللذين قد جلبوا بعض هذه الأعمال المنفذة بالفسيفساء إلى مصر خلال القرن الرابع قبل الميلاد وإرتبط وجوده بالمستوطنين اليونان والمقدونيين والمصريين " [١] ، وكانت بعض هذه الأعمال ذات جودة عالية .

وقد وجدت مجموعة كبيرة من أعمال الفسيفساء فى الأسكندرية إلا انه كان هناك إفتقاراً فى نوعية الفسيفساء التى تزخرف الأرضيات وسبب ذلك انه إقتصر إستخدامها على طبقات خاصة فيها حيث كانت تزين أرضيات القصور الملكية ، مثل مجموعة اعمال الفسيفساء التى عثر عليها فى بعض المنازل الفاخرة والتى تغطى الأرضيات " واكبر عدد من هذه الفسيفساء (حوالى سبعة وستون عملاً متكاملاً وثلاث وستون عملاً غير متكامل) ترجع إلى الأسكندرية والمناطق المجاورة لها مثل ابو قير والمعمورة وجزء من منطقة ماريوت(Mareotis)القريبة من العاصمة والتى إعتمدت فى تنفيذها على تصميم الدائرة داخل المربع وهو من الملامح المميزة للعديد من أرضيات مبانى وقصور الأسكندرية منذ العصور الرومانية " [٢] .

وأوضح الأمثلة على ذلك لوحة شكل (٣٤) ، ولوحة شكل (٣٥) فالأولى تزخرف منزلاً فى المعمورة ، والثانية عثر عليها فى منطقة الشاطبى وهما عبارة عن مساحات زخرفية محددة بأطر خارجية كعادة الفسيفساء الهيللينستية وفى أحيان اخرى تظهر الأرضية مقسمة إلى مثلثات او مربعات كما يبدو فى لوحة شكل (٣٦) ، وتظهر فيها ارضية بمنزل بمنطقة كوم الدكة ، وتصور مجموعة من الطيور التى رسمت داخل المربعات التى تتصل ببعضها ويفصل بينها اطر خارجية تشبه الأطر التى تحدد لوحات الفسيفساء المستقلة .

ومعظم هذه الأعمال السابقة إستخدم فيها اللونين الأبيض والأسود ، كما ظهر إستعمال الألوان فى بعض الأعمال الأخرى . " وفى الغالب ان تقليد إستخدام الفسيفساء الزجاجية قد نشأ فى مصر اليونانية حيث ان المصريين كانوا مولعين بالزخرفة الملونة " [٣] ومنها إنتقل إلى العديد من مدن العالم الهيللينستى .

---

(1) Alexandria and Alexandrianism , The J . Paul Getty Museum Malibu , California , 1996 . P. 145 .

(2) Ibid , P.145, 146 .

(3) Edgar Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacher Art Books, New York,1935,P.50.

وقد تميزت الأعمال المكتشفة فى كوم الدكة بإختلافها عن الأعمال الأخرى فى اسلوب تنفيذها حيث ان عيون الطيور فى اللوحة السابقة شكل رقم (٣٦) " لم تتكون من قطع الفسيفساء ، وإنما تكونت من حلقات زجاجية تحاكى ترتيب المناطق اللونية للعين " (١). وذلك يذكرنا بأسلوب المصريين القدماء فى إستخدام العيون الزجاجية فى تماثيل مصر الفرعونية .

وبالإضافة إلى هذه الموضوعات السابقة ، ظهرت اعمال فسيفساء تصور وجوهاً آدمية،وهناك مثالين لهذه النوعية من الأعمال كليهما من مدينة ثميوس (فى الأسكندرية) احدهما يمثل الأصل والآخر عبارة عن نسخة مكررة منه .

ويظهر فى الأول لوحة شكل (٣٧) صورة ، وجه إمرأة تحمل صارى السفينة على راسها وإتخذت طريقة تصفيف الشعر هيئة مقدمة السفينة ومن المحتمل أنها تكون تعبيراً عن مدينة الأسكندرية،ويعد هذا العمل من الأمثلة النادرة لموضوعات التصوير السياسى المنفذة بالفسيفساء .

وتتميز ملامح وجه السيدة بالقوة والجمود وذلك يرجع إلى إستخدام الخيوط الرصاصية فى تحديدها ، وتظهر هذه الرأس داخل مجموعة من الأطر الخارجية ، اوضحها الإطار الأوسط الأكثر سمكاً والذى تظهر به مجموعة من الخطوط المتداخلة ، اما النموذج الآخر فنراه فى لوحة شكل (٣٨) ، وهى تعتبر نسخة من الأصل السابق وتتمتع بنفس الخصائص السابقة ، فى وضع السيدة المرسومة ونظرتها الجامدة وملامحها الحادة ولكنها تختلف عن الأخرى فى الإطار الخارجى الذى يتخذ شكل الدائرة ويمتلئ بزخارف لوحدات هندسية مجردة ، بالإضافة إلى ان خلفية اللوحة السابقة لم تظهر بها إلا بعض الخطوط البسيطة التى يصعب تحديدها بسبب تعرض بعض أجزائها (اجزاء اللوحة) للسقوط ، اما اللوحة التى نحن بصدد الحديث عنها فيظهر الجزء المتبقى من الخلفية وقد إمتلأ تماماً ، كما نلاحظ سقوط الفسيفساء فى الناحية اليمنى لوجه السيدة .

وترجع اهمية فسيفساء الأسكندرية إلى إنتقال اشكال ورسوم الحيوانات المختلفة والمناظر النيلية التى ظهرت فى اعمال الفسيفساء إلى كثير من مدن العالم الهيللينستى ، حيث ظهرت بوضوح فى بومبى ، حيث عثر على بعض اللوحات التى تحتوى على مناظر نيلية من بينها آلهة الحب الصغار وسط الحيوانات الضخمة .

---

(1) W. A. Daszewski , Alexandria and Alexandrianism , The J . Paul Getty Museum Malibu , California , 1996 . P. 150 .

كما إنتقلت هذه الموضوعات إلى مدن شمال افريقيا فى ليبيا وتونس والجزائر تزخرف ارضيات القصور والمبانى بالإضافة إلى ما وجد بمتاحف هذه المدن من اعمال تحتوى على رسوم الطيور والأسماك البحرية .

فسيفساء أنطاكية :

ترجع معظم أعمال الفسيفساء فى أنطاكية إلى ما بين القرنين الثانى والثالث الميلاديين ، وهى تنتمى للفترة الرومانية ، وذلك لأن معظم أعمال التصوير الجدارى والفسيفساء فيها قد إختفت إثر الحروب والأحداث المدمرة التى قضت على كثير من هذه الأعمال الفنية .

والغالبية العظمى لموضوعات الفسيفساء فى انطاكية عبارة عن نماذج مصغرة من الإلياذة أو تسجيل ومعالجة لبعض القصص المسرحية والقصائد الشعرية ، التى سبق وان ظهرت على العديد من الأباريق والزهريات مصورة لحظات درامية معنية نقلت كما هى إلى موضوعات الفسيفساء .

وقد نسبت هذه الكتابات الأدبية إلى إثنين من الشعراء هما " (هومير ، ويوريبدس) اللذين قد ألهما خيال الفنانين المعنين بالتعبير التصويرى عن الموضوعات خلال العصور الهيللينستية والرومانية " [1]. فقد كانا مصدراً لجميع الموضوعات التى تم تنفيذها بالفسيفساء وكان الفنانون فى تنفيذهم لهذه الموضوعات يعتمدون على تسجيل المشاهد الروائية من خلال تصوير مشهد يلى الآخر ، وذلك عن طريق تكرار ظهور نفس الممثلين الأساسيين بنفس الملابس والخلفيات المرسومة إذ لم يستدع إختلاف الحدث تغيير خلفية الصورة .

وأوضح الأمثلة التى تصور هذه الموضوعات هى خمس لوحات فسيفساء تغطى ارضية (فيلا فى مدينة دافنى) نختص بالذكر منها أربعة لوحات فقط موضوعة على هيئة صليب بحيث توجد اللوحة المركزية فى المنتصف ويذكر الكاتب كورت ويتزمان (Kurt Weitzmann) " انها تعتبر اشهر وافضل الأعمال الدرامية المعروفة للمشاهد فى العصور القديمة ، والتى تمثل مفتاح المشاهد الأخرى المصورة حول المركز ، وذلك لأنها تمثل احسن الأعمال الدرامية لأوريبدس " [2]. وتتفق هذه اللوحات فى موضوعها الذى يعبر عن الحب المتبادل بين ابطال المسرحيات او الشخصيات الأسطورية.

---

(1) Kurt Weitzmann; Classical Heritage in Byzantine Near Eastern Art , Various Reprints , London , 1981 , P. 233 .

(2) Ibid, P. 239 .

أولاً فى اللوحة المركزية والتى نراها شكل (٣٩) يظهر فيها - بالرغم من إختفاء جزءها الأيمن - اربعة أشخاص من بينهم طفل صغير فى يسار اللوحة ومن بقايا الفسيفساء يتضح ان الأجسام المرسومة لسيدتين حيث تبدو اجزاء من شعر كل منهما ، وإحداهما تغطى شعرها بوشاح ، ويتوسطهما رجلاً يرتدى ملابس فاخرة ، فى حين ان الرداء الذى ترتديه السيدة على يمين اللوحة ، والوشاح الذى تضعه على رأسها يختلف عن الزى اليونانية المعتادة ، وكان مقصد الفنان من ذلك أن يظهرها كسيدة أجنبية .

وهذه اللوحة تصور الحوار القائم بين « ميديا » و « چيسون » *كما انها تكشف عن الحب المكبوت بينهما ، يبدو ذلك فى حركة جسم السيدة وترددها وإحجامها وهى متجه ناحيته (ناحية چيسون) ، ولولا تعرض هذه الفسيفساء لهذا التلف البالغ لتمكننا من رؤية جميع التفاصيل فى اللوحة سواء فى حركات الأيدى أو تعبيرات الوجوه او الثياب المرتدية .

وتتميز هذه اللوحة عن اللوحات الأخرى المحيطة بها ، بأنها ذات مساحة مربعة وتحيط بها ثلاثة أطر خارجية ، لوحظ فيها إهتمام الفنان بها عن الأطر المرسومة فى اللوحات الأخرى التى تحتوى على إطارين فقط ، وتشترك جميعها فى شكل الإطار الخارجى الذي يشبه الأمواج المجردة والمتتابعة ، توحى بالحركة والإستمرارية فى إتجاهاتها ، وقد إنتقل هذا الشكل فى الإطار الزخرفى إلى اعمال الفن البيزنطى ، ونجده محيطاً بكثير من لوحات الفسيفساء التى تزخر بها الكنائس البيزنطية .

وظهرت الشخصيات فى عمق اللوحة ، كما رسمت الظلال تحت اقدامهم فى الأرضية فى حين تبدو الخلفية خالية من أية أشكال .

وتتجلى الواقعية فى صورة الطفل الصغير المرسوم على اليسار وهو ممسكاً بالعصا فى يمينه ، واليد الأخرى يمسك بها يد « چيسون » وهو متجهاً بنظره إليه ، كما ظهرت الثياب مرسومة بتفاصيلها الطبيعية ولكن دون مبالغة .

واللوحة الثانية تظهر فى شكل (٤٠) وهى إحدى اللوحات الأربعة التى تحيط باللوحة السابقة - هذه اللوحات تتخذ أشكالاً مستطيلة تتقارب فى مساحاتها الكلية - وهى تقع على اليمين من اللوحة المركزية وقد تعرضت لتساقط بعض اجزاء

(*) إحدى شخصيات اوريبدس المسرحية .

الفسيفساء منها ويظهر فيها شخصيتين اساسيتين ، أحدهما لشاب يظهر عار ويضع معطفاً على كتفه الأيسر ويتكئ على غصن شجرة رسمت فى خلفية اللوحة ، والشخصية الثانية هى إمرأة تحاول الإقتراب من هذا الشاب ، يظهر ذلك فى مد زراعها اليمنى ، مرتدية عباءة وتحمل درعاً ورمحاً على ظهرها ويبدو من ملابسها انها ملكة ، ويقف بينهما « إيروتس » صغير مجنح ممسكاً بعباءة الملكة بقوة وينظر إلى الشاب فى حزن ، وهى صورة تجسد لنا حب الملكة لهذا الشاب بالرغم من إعراضه عنها ، يؤكد ذلك التعبير المنعكس على وجه كل منهما .

وهذا المشهد يبدو ان احداثه قد دارت فى قصر الملك « بروتواس » وهذا ما يشير إليه المبنى المرسوم فى لوحة الفسيفساء ، وترتبط هذه اللوحة باللوحة المقابلة لها شكل (٤١) - والتى تقع على يسار اللوحة المركزية - من حيث الموضوع الذى تظهر فيه شخصية السيدة تدعى « فيدرا » التى تكشف عن حبها بواسطة خادمتها أو وصيفتها ، بدلاً من إيروتس الصغير فى اللوحة السابقة ، لرجل يدعى « هيبوليتوس » الذى نلاحظ من خلال نظرة عينيه مدى الكراهية التى يكنها لها .

وتعتبر هذه اللوحة افضل اللوحات وأوضحها حيث لم تتساقط فيها إلا أجزاء بسيطة على جانب الإطار الخارجى ، فظهرت اللوحة بتفاصيلها كاملة ويبدو فى اللوحة «هيبوليتوس » فى صورة شاباً على اليمين ويرتدى ملابس الصيد (العباءة - الرمح - الحذاء) وهو يخاطب المرأة التى تقف فى المنتصف - خادمة « فيدرا » - أما « فيدرا » فتظهر على يسار اللوحة كاشفة عن ذراعها وتلتفت إلى الشاب ، وقد نجح الفنان فى رسم ملامح وجه « فيدرا » ورسم ذراعها فى خطوط رقيقة كما إستخدم الخطوط الهندسية إلى حد ما فى رسم ثنايا الملابس ، وتظهر هنا محاولة الفنان فى إظهار البعد ورسم المنظور الذى يتمثل فى عدم وضع الأشخاص والنصب المرسوم فى الخلفية على خط واحد ، كما تظهر محاولات تسجيل المنظور فى الشكل المعمارى (النصب) الذى يشبه شكل نصف العمود ، وقد تمثلت أيضاً فى خطى العمود المائلين إلى الداخل مع إعطاء هذا الجانب درجة لونية تعبر عن منطقة الظل فيه ، وفيما عدا ذلك تظهر مساحة الخلفية خالية وقد نفذت بلون داكن من مكعبات الفسيفساء .

اما اللوحة الرابعة والتى تقع اعلى اللوحة المركزية شكل (٤٢) فتظهر بها ثلاث شخصيات لرجل وإمرأتين ترتدى كل واحدة منهما الملابس اليونانية التى إهتم الفنان فيها بإظهار الثنايات من خلال التأكيد على مناطق الظل والنور ، وتظهر «أفروديت »

فى يمين اللوحة وهى تعبر عن علاقة الحب القائمة بين الشاب « باريس » و « هيلين » ويظهر الشاب فى ملابس أنيقة يبدو ذلك فى العباءة التى زخرفت أطرافها ، وقد عبر الفنان عن تردد هيلين فى حبها لباريس عن طريق حركة يدها المرفوعة بالإضافة إلى نظراتها للشاب الماثل أمامها ، ويظهر فى الخلفية نصبين على الجانبين يتكئ عليهما كل من « أفروديت » فى اليمين ، فى حين يضع الشاب ذراعه فوق النصب الأخر ويقف بجوار شجرة ذات أفرع بسيطة تحمل أوراقاً صغيرة .

وتقف الشخصيات الثلاث على خط واحد تقريباً كما أن النصبين يقعان معاً على خط واحد خلف الأشخاص المرسومة .

وبالإضافة إلى نوعية اللوحات السابقة التى كانت تسجل أحداثاً درامية أو قصصاً مسرحية ، ظهرت بعض الموضوعات الأخرى التى ترتبط بالموضوعات المسرحية والزخرفية معاً ونرى ذلك فى « اللوحة التى عثر عليها فى منزل فى انطاكية ، شكل رقم (٤٣) وهى تصور مشهداً يظهر فيه ثلاثة أشخاص تتوسطهم سيدة ترتدى الملابس اليونانية ويبين الوشاح الذى تضعه على رأسها مكانتها الملكية وتمسك فى اليد اليسرى مروحة تشبه القلب أو ورقة الشجر وهى منفذة بدرجتين من اللون الأحمر من مكعبات الفسيفساء ، راعى فيها الفنان مناطق الظل والنور ، أما يدها اليمنى فتضمها على كتف الفتاة التى تقف بجوارها ، يرجح أن تكون إبنتها ويدل على ذلك ملابسها وغطاء الرأس ولون الشعر .

وتنظر هذه الفتاة إلى الرجل الذى يقف فى يمين اللوحة ويبدو أنه ملك أيضاً ، ونتبين ذلك من ملابسه والمعطف الذى يرتديه فوق كتفه ، بالإضافة إلى الصولجان الممسك به فى يده اليسرى .

وهذه اللوحة تصور مشهداً تراجيدياً يتضح ذلك من خلفية اللوحة التى يظهر فيها العناصر المعمارية والأعمدة التى تظهر فى المسرح الرومانى ، ويقف الأشخاص الثلاثة على خط نصف دائرى ، وقد إهتم الفنان بدراسة ثنايا الملابس التى يرتديها كل منهم بالرغم من كثافتها حتى أنها إقتربت فى أشكالها من الطبيعة ، ويبدو ذلك فى الجزء السفلى من ملابس الرجل ، كما إهتم أيضاً بتحديد أشكاله وثنايا الملابس بخطوط سوداء من مكعبات الفسيفساء .

وتتميز اللوحة بأكملها بالتوافق والإنسجام اللونى فيما بينها والحرص على إظهار العمق فى اللوحة من خلال إعطاء مساحات الظل فى الجزء المعمارى درجات قاتمة ، فى حين إستخدمت الدرجات الفاتحة فى الأجزاء التى يسقط عليها الضوء ، ونلاحظ التدريجات اللونية فى الأرضية التى يقف عليها الأشخاص ، وقد قسمها فنان الفسيفساء إلى مساحات تحتوى كل منها على درجات معينة من مكعبات الفسيفساء تعبر عن مساحات الضوء والظل .

كما يجدر الإشارة إلى جمال التعبير البادى على وجوه شخصيات اللوحة ، بالإضافة إلى التجسيم الذى حققه الفنان من خلال إستخدام درجات لونية فى أماكنها المناسبة .

• التأثيرات الهيللينستية فى الفسيفساء البيزنطية :

إعتمد الفن الهيللينستى على الأسلوب الواقعى ذا الطابع الحسى الإنفعالى ، كما تبين لنا من الأمثلة السابقة ، فهذا الفن كما يذكر الكاتب ستيفن رنسيمان (Steven Ranciman) " ذا نزعة طبيعية تتسم بالجمال "[1] . وقد إهتم فنان العصر الهيللينستى بدراسة الطبيعة وتصوير كل ما فيها من الإنسان والحيوان والطيور والنبات بصورها الطبيعية وتميزت بالدقة فى نقل الملامح ومراعاة النسب الحقيقية .

ولقد أدى الفن الهيللينستى دوراً كبيراً فى تكوين الفن البيزنطى ، كما إستطاع الحفاظ على إستمرارية طابعه المميز ، وذلك بالرغم من الجفاف والجمود السائدين فى اشكال وأوضاع الشخوص البيزنطية ، حيث ان الفن الهيللينستى أضفى عليه بعض من سماته الحسية والروحية التى برزت فى محاولة الفنانين لإظهار الطابع الحركى بعض الشئ على هذه الرسوم سواء فى الأعمال التصويرية كالمخطوطات او اللوحات الجدارية والفسيفساء ، أو فى أعمال النحت وفنون النسيج والمعادن والخزف .

وظهرت التأثيرات الهيللينستية فى الفسيفساء البيزنطية وإستمرت فترات طويلة عاصرت فيها ظهور الفن البيزنطى ومراحل تطوره ، وسارت معه جنباً إلى جنب حيث تخلل ذلك فترات زمنية تذبذبت خلالها علاقة الفن الهيللينستى بالبيزنطى ، وانحسرت فى سنين معينة أولها كانت فى بداية الفن البيزنطى - مراحله الأولى فى فترة

---

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣٦١ .

الفن المسيحى المبكر ـ التى إتسمت بالرمزية والبعد عن الواقع ، وهنا قد إعترض الفنانين الهيللينستيين بعض المشاكل تمثلت فى " مواجهة الأساليب الفنية الجديدة ومواءمتها بأصولهم الفنية ، ولعلهم عمدوا إلى النزول عن طيب خاطر عن طريقة رسمهم القديمة المحكمة المشابهة للحياة بكل ما فيها من أضرب التراكيب التشريحية الدقيقة والمبالغ فيها فى الحين نفسه ، فضلاً عن تخليهم عن ثروتهم الكاملة من التفصيلات " (١). وهذا لا يعنى تخلى الفن الهيللينستى عن أصوله أو تراجعه عن الظهور فى الأعمال الفنية البيزنطية ، ولكن وإن لم يظهر بوضوح فى لوحات الفسيفساء فقد ظهر فى المخطوطات البيزنطية التى أصبحت بعد ذلك تصميماتاً أصلية أو مصدر الإلهام للوحات الجدارية وأعمال الفسيفساء . ولأن خامة الفسيفساء صلبة تعطى خطوطاً جافة وقوية ـ فلم يستطع الفنانون من خلالها الوصول بالتعبيرات أو بالإنفعالات المختلفة على الوجوه لصورها الطبيعية التى تظهر لنا فى اللوحات الجدارية الأخرى .

وبالرغم من ذلك فقد إستطاع الفنان تطويع خامة الفسيفساء فى تنفيذ العناصر ومحاولة تقريب حركتها من الشكل الطبيعى ، نتبين ذلك فى اللوحة شكل (٤٤) ، وهى تنتمى للفترات الأولى من الفن البيزنطى (المسيحية المبكرة) ، ونرى فيها القديس الرومانى « لورانس » وهو يسرع الخطى متجهاً إلى موقع إستشهاده . ويحمل الصليب فى يده اليمنى والكتاب المقدس فى يده اليسرى وتتطاير أطراف رداءه وعباءته يميناً ويساراً ، وكأن الفنان أراد بذلك أن يعبر عن حركة القديس نفسه فضلاً عن الإهتمام بدراسة التفاصيل فيها.

ولكن مع مجئ القرن الثامن الميلادى وما إرتبط به من أحداث تحطيم الصور التى منعت تصوير الأشخاص والكائنات الحية وإختفت تماماً من الأعمال الفنية ، إلا أن سيطرة الطابع الهيللينستى ظهرت فى عدم تخليه عن حبه للطبيعة وتقليدها ، فعادت مرة أخرى صور الأشخاص ويذكر فى ذلك الكاتب « ستيفن رنسيمان » أن هذه الصور لم تعد " تصور بعد ذلك وهى واقفة تلك الوقفة الجامدة التامة المواجهة ، بل أخذت تنثنى فى أوضاع رشيقة وعاد فن المنظور إلى الصورة مرة أخرى ، ولكن تلك الروح الهيللينستية الحديثة إزدادت ثراء بما أضيف إليها من نماذج الشرق من الطواويس إلى أوراق الشجر المجدولة " (٢). يؤكد ذلك مجموعة لوحات الفسيفساء فى كنيسة كارى كامى (Kariye Camii) بإستانبول نعرض منها لوحتين الأولى فى شكل (٤٥) ، وهذه اللوحة

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣١٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٣١ .

تظهر فيها سيدتين فى وضع متحرك حيث تميل كل منهما بنصفها العلوى مع تحريك الأيدى والأذرع وكأنهما فى حوار مشترك مع العذراء الصغيرة . حيث تعرض هذه اللوحة مشهداً من حياة العذراء وهى طفلة حين كانت أمها تعلمها الوقوف والسير وتتجلى الحركة أيضاً فى رسم العباءة المتطايرة من على كتف السيدة التى تقع على يسار اللوحة وهى تشبه فى تطايرها وقوة حركتها رداء الصيادين فى فسيفساء الحصى،لوحة شكل (٢٠) ، (٢١) .

كما تظهر محاولات مبدئيه فى الرسم بالمنظور ، وذلك يظهر فى خطوط الأريكة التى تجلس عليها والدة العذراء فى يمين اللوحة . نلاحظ الهالة المقدسة خلف رأس كل من العذراء وأمها . كما تظهر أيضاً فى الخطوط المحددة للمبنى المعمارى فى الخلفية ، فضلاً عن المساحة التى تأخذ لوناً داكناً ، تختلف عن لون المبنى بما يوحى بجزء الجدار الأمامى والجانبى الذى يقع خلف العذراء الصغيرة ، ويبدو ذلك واضحاً فى اللوحة الثانية ونراها فى شكل (٤٦) ، وتظهر بها مجموعة من الأشخاص فى حركات مختلفة تتوسطهم العذراء ، وقد رسمت أحجام الأشخاص الأمامية أكبر من أحجام مجموعة الأشخاص الذين يقفون فى الخلفية ويظهرون بحجم أصغر مع إختفاء بعض التفاصيل من ملامح وجوههم .

ونرى الأسلوب الهيللينستى فى الإهتمام برسم طيات الملابس واستخدام الضوء والظل الذى يبدو فى ألوان مكعبات الفسيفساء المختلفة ذات التدريجات اللونية ، ويظهر فى خلفية اللوحة شكل معمارى* مبسطة ، وقد رسم على خط أفقى واحد خلف الأشخاص المرسومة ، وفى الخلف نرى فرع شجرة تظهر فيه مجموعة من الأوراق ، وهذا يؤكد حرص الفنان على إظهار الأبعاد المختلفة فى اللوحة .

وهناك بعض الأعمال التى تعكس التأثيرات الهيللينستية المتمثلة فى رسم مجموعة من الأشخاص برؤوسهم العارية والإهتمام برسم خصلات الشعر المتطايرة ، وأوضح مثال على ذلك لوحة شكل (٤٧) والتى تزخرف أحد جدران الكنيسة الرهبانية فى دافنى (أتيكا) وهى تسمى « قبلة يهوذا » وتصور مجموعة من الأشخاص إلى جانب السيد المسيح و «يهوذا» ، وقد رسمت خصلات شعرهم بإهتمام ملحوظ وقد ظهر بألوانه المختلفة التى تنوعت بين الأبيض والأسود والبنى والأصفر، ويرجع ذلك إلى رغبة الفنان فى تحقيق الواقعية حيث تفاوتت الأعمار بين الأشخاص المرسومين والتى تنوعت حركاتهم

(*) ينسب ظهور العنصر المعمارى فى خلفية الأعمال التصويرية إلى العصر الهيللينستى حيث استخدم فى البداية فى لوحات الفريسك فى بومبى .

وإتجاهات رؤوسهم ، فضلاً عن الإهتمام بتفاصيل الملابس خاصة ملابس « السيد المسيح » كما بالغ الفنان فى دراسة ثنايا ثوب « يهوذا » وحركته . كما نلاحظ ان الأشخاص لا يقفون جميعاً على خط واحد فتتداخل اقدامهم معاً فنرى من بينها ما هو أمامى وما هو خلفى ، فضلاً عن حركات أوضاع الرؤوس التى تؤكد ذلك .

ومن ضمن الموضوعات الهيللينستية التى ظهرت فى الفسيفساء ، تصوير الموضوعات الريفية أو الرعوية التى تصف الحياة الطبيعية الريفية والتى تظهر بها الحيوانات الخاصة بالمراعى مثل الأبقار والخراف والماعز ، يظهر ذلك فى لوحة شكل (٤٨) ، وهى جزء من ارضية فسيفساء تزخرف ڤيلا « هادريان » ، ونلاحظ فيها الهدوء ومدى الدقة التى راعاها الفنان للوصول برسوم الحيوانات لصورها الحقيقية ، وقد إنتقلت هذه الموضوعات إلى الفسيفساء البيزنطية ويتضح ذلك فى احد الأمثلة من كنيسة القديس ڤيتال - راڤينا ، شكل (٤٩) ، الذى يصور احد القديسين يجلس فى مقدمة اللوحة . وخلفيتها عبارة عن مساحة عشوائية توحى بالسهول والتلال الطبيعية التى تتخللها الأشجار الصغيرة والحشائش ، وتتميز هذه الفسيفساء بالتوافق والتناغم اللونى بالرغم من قلة الألوان التى إنحصرت فى إطار معين من الدرجات اللونية ، كما وفق الفنان فى تسجيل الدراسة التشريحية لجسد البقرة .

وإذا أمعنا النظر فى طريقة تنفيذ الفسيفساء فى هذه اللوحة نرى أن الفنان قد أحاط كل من جسدى القديس والبقرة بخط أسود من مكعبات الفسيفساء ، نجده يزيد فى الجهة اليسرى منها وذلك يذكرنا بأسلوب الخطوط المحددة التى ظهرت فى النحت البارز الهيللينستى .

وفى عمل آخر يغطى ارضية الصالة العرضية لكنيسة القديس مرقص بڤينسيا ، لوحة شكل (٥٠) ، نلاحظ من خلاله مدى إستمرارية تأثير الفن الهيللينستى فى الإهتمام بدراسة اجسام الحيوانات والطيور حيث تميز عن غيره من الفنون بدراسة الأشكال الطبيعية للحيوانات المختلفة ، وهذه اللوحة تصور ديكين يحملان ثعلباً متدلياً من عصا ويتبين لنا فيها الدقة التى رسم بها الفنان رأس الديك وبراعته فى تنفيذ اتجاهات الريش ودقة ملاحظته فى رسم ذيل الثعلب المتدلى لأسفل فى خصلات لينة ، ونفذت هذه العناصر على ارضية بيضاء من مكعبات الفسيفساء فى الجزء الأعلى ، ويظهر شريط مستطيل رمادى اللون اسفل اللوحة إتخذت فيه إتجاهات الفسيفساء خطوطاً أفقية ، كما حدد الفنان اشكاله بخطوط سوداء من مكعبات الفسيفساء ، وتخللت هذه الخطوط السوداء الأجسام المرسومة محددة لخصلات الذيل والريش .

وقد وجدت المعالجات الهيللينستية للأعمال الفنية التى تتمثل فى التكوينات العامة للوحات أو فى أشكال الأطر الخارجية المختلفة المحددة لها ، التى تميزت بها الفسيفساء الهيللينستية من قبل وإنتقلت إلى الفسيفساء البيزنطية كما هى ، أو مضافة إليها بعض التغيرات ، نذكر منها بعض الأمثلة أولها : طريقة رسم الوجه الإنسانى داخل إطار دائرى به زخارف مختلفة الأشكال داخل لوحة الفسيفساء ، وقد سبق أن رأينا ذلك فى فسيفساء الأسكندرية حيث تختلف عن زخارف الرؤوس الآدمية الساسانية - وقد ظهرت من قبل فى بومبى ولكنها كانت تحدد بإطار مربع أو مستطيل ، وفى كثير من الفسيفساء الهيللينستية نرى هذا الأسلوب ففى اللوحة شكل (٥١) وهى تنتمى لفسيفساء شمال أفريقيا وهى تزخرف أرضية أحد المبانى هناك ، وقد قسمت إلى مساحات دائرية تفصل بينها خطوط مستقيمة وأشكال هندسية كالمثلثات والمربعات ، وهى تصور موضوع الفصول الأربعة ، ونرى فى شكل (٥١ - أ) ، وهى تفصيلية من اللوحة السابقة ، تعرض وجهاً إنسانياً يعبر عن الخريف وهو مرسوم بكل دقة ويحيط به الإطار الدائرى .

وقد إنتقل هذا الشكل إلى الفسيفساء البيزنطية ويؤكد ذلك كثير من الصور الآدمية التى وضعت داخل أطر دائرية تشير إلى أهمية الشخصية المرسومة وكانت فى أغلب الأحوال تحتوى على صورة السيد المسيح وحده أو العذراء وحدها أو الإثنين معاً أو صوراً لبعض القديسين ، يتضح ذلك فى لوحة شكل (٨) .

ثانياً : الوحدات ذات الأشكال المروحية (أو الصدفية) والتى ظهرت فى فيلا من العصر الهيللينستى تزخرف أحد جدرانها ، وفى شكل (٥٢) يظهر على اليمين ذلك الشكل المروحى المقسم إلى عدة مساحات لونية وضعت فى رقة وتناسق راعى فيها الفنان مساحات الضوء والظل التى جعلتها تقترب من الشكل الطبيعى ، وقد إنتقل ذلك العنصر إلى الفسيفساء البيزنطية ويظهر بكل وضوح فى إثنين من الكنائس : اللوحة الأولى توجد فى كنيسة القديس كليمانت تظهر فى شكل (٥٣) ، واللوحة الثانية فى كنيسة القديسة ماريا ماجورى شكل (٥٤) ، وكلتاهما فى روما ، وتشغلان المساحة الرئيسية فى الكنيسة ، ويظهر فى كلتيهما الشكل المروحى بوضع معكوس ، أى قاعدته لأعلى موازية لأحرف الأطر الخارجية للمساحة المغطاة ، وتميزت كل منهما بمجموعة من الألوان التى ظهرت فى الأولى متضمنة درجات اللون الأزرق التى تظهر بوضوح فى منطقة الصليب الذى يتوسط المساحة الرئيسية ، ويظهر بداخله السيد المسيح وعلى جانبيه العذراء وأحد القديسين وبعض صور الحمام

الأبيض اللون ، كما نرى إحدى درجات اللون الأزرق والتى تختلف عن الدرجة السابقة فى الصليب فى مساحة مستطيلة أسفل هذه المساحة العليا والتى يظهر بها مجموعة من الخراف ذات اللون الأبيض ، أما اللوحة الأخرى فيغلب عليها درجات اللون الأخضر ويتوسطها دائرة خضراء داكنة اللون ، ويجلس فى وسطها السيد المسيح والعذراء فى وضع مهيب .

وبالإضافة للشكل المروحى المقتبس من الفسيفساء الهيللينستية توجد بعض عناصر نباتية هيللينستية مثل : أوراق الأكانثوس والنخيل والكروم ونبات الغار واللبلاب وذلك لا يعنى أن الفن الهيللينيستى فناً زخرفياً ، وذلك لأن هذه الوحدات النباتية كانت تصور بأشكالها الطبيعية الواقعية ولكن إتخاذها أشكالاً زخرفية ، يرجع إلى تأثير الفن الساسانى الذى حاول تحريف هذه العناصر وإبعادها عن أصولها الطبيعية حتى تناسب طابعه الزخرفى ، وقد إنتشر إستخدام هذه الوحدات النباتية فى كثير من أعمال الفسيفساء فى الكنائس البيزنطية أشهرها وأكثرها ظهوراً كانت أوراق الأكانثوس التى نراها بوضوح فى خلفية اللوحتين السابقتين ، تسير فى خطوط دائرية تكررت فوق الأرضية المذهبة ولكنها فى اللوحة الأولى كان مركزها أسفل الصليب ، وتخرج من مجموعة أوراق مجتمعة ، وتنتشر يميناً ويساراً فى إتجاهات دائرية متصلة فيما بينها، وفى اللوحة الأخرى تظهر هذه الأوراق وهى تخرج من جانبى اللوحة فى إتجاهات مستقيمة ثم تتخذ أشكالاً دائرية تتخللها فى اللوحتين مجموعة من الأشخاص والطواويس والطيور والغزلان ذات الألوان البديعة.والجدير بالذكر أن هذه الطريقة فى تناول أوراق الأكانثوس وما يصاحبها من رسوم للكائنات الحية قد ظهرت من قبل فى فسيفساء تونس والتى تنتمى لفترة الحكم الرومانى . مثال ذلك يظهر فى لوحة شكل رقم (٥٥) . والتى نرى من بينها رسوم الطاووس وطائراً آخر إتخذ فى تنفيذهما اللون الأخضر الذى يقترب فى درجته من لون أوراق الأكانثوس . كما تظهر أوراق الكروم وعناقيد العنب فى مساحة من الفسيفساء ، شكل (٥٦) ، وهى تغطى جدران قبة ضريح جالا بلاسيديا(Galla Placidia) برافينا ، بالإضافة إلى رسوم أوراق اللبلاب المتصلة بالفروع التى تأخذ إتجاهات دائرية فوق المساحة الزرقاء من مكعبات الفسيفساء والتى تخرج من مجموعة أوراق متجمعة كبيرة الحجم ، وقد سبق أن إستخدمت هذه النوعية من الزخارف فى فسيفساء تونس ، وأوضح مثال على ذلك لوحة شكل (٥٧) ، التى تصور أرضية تنتشر عليها فروع نباتية من أوراق الكروم تخرج من أربعة أوانى فى كل ركن من أركان اللوحة وتتخللها أيضاً رسوم بعض الحيوانات الأليفة والمتوحشة ومجموعة من الصور التى تمثل آلهة الحب الصغار التى تحاول إلتقاط عناقيد

العنب ، ويحيط باللوحة من الخارج إطار زخرفى إمتلأ بأوراق نبات الأكانثوس التى إتخذت أشكالاً دائرية .

وقد تشابهت أشكال التكوينات فى كل من الفسيفساء الهيللينستية والبيزنطية ، وعلى سبيل المثال فى مساحة الفسيفساء التى تغطى قبة المعمودية الأرثوذكسية فى رافينا والتى تظهر فيها لوحة تعميد السيد المسيح وقد إعتمدت على التصميم الدائرى المكون من ثلاث مستويات حيث احاط بالسيد المسيح ويوحنا المعمدان إطار دائرى تحيط به من الخارج مساحة دائرية أخرى رسمت بها بعض الشخصيات التى تصور القديسين فى المستوى الثانى ، يتضح ذلك فى لوحة شكل (٥٨) ، وقد سبق ان ظهر ذلك الشكل من التصميمات ، فى إحدى لوحات الفريسك التى تزين القبة الجنائزية فى مدينة « كازانلاك » والتى تتكون من مستويين يفصل بينهما الأطر الزخرفية المبسطة .

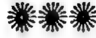
كما يوجد فيها أسلوباً آخر يعتمد على التقسيمات المعمارية والأعمدة التى تقسم المستوى الثالث فى لوحة الفسيفساء السابقة ، حيث تبدو هذه الفتحات وكأنها نوافذ حقيقية ، وهذا الأسلوب قد إتبع من قبل فى مقابر مدينة البتراء حيث يظهر بالواجهة نحت بارز به أعمدة وفتحات تبدو كأنها طبيعية .

ولايفوتنا الإشارة إلى رسم الستائر التى تصل بين الأعمدة وبعضها وقد إهتم الفنان فيها بتسجيل تفاصيلها ، وما إحتوت عليه من اشكال زخرفية ، وهذه الطريقة فى رسم الستائر تنتمى للتأثيرات الهيللينستية ، وقد ظهرت هذه الستائر أيضاً ولكن بشكل مختلف فى اللوحة السابقة شكل (٥٨) فى المستوى الثانى الذى يقف فيه القديسون .

وآخر هذه الملامح التشكيلية تظهر فى الأطر الزخرفية التى تحدد لوحات الفسيفساء البيزنطية وقد إستمدت اشكالها من اشكال الأطر المختلفة والتى ظهرت فى الفسيفساء الهيللينستية سواء محددة لها او مرسومة بداخلها ، وقد إحتوت على اشكال هندسية أو خطوط منحنية أو زخارف نباتية إشتملت على أوراق العنب أو اللبلاب ، وفيما يلى بعض الأمثلة للأطر الزخرفية الهيللينستية.

النوع الأول نراه فى شكل (٥٩) وهو يحدد الإطار الخارجى لإحدى لوحات الفسيفساء فى تونس . ونرى فى شكل (٦٠) نوع آخر من هذه الأطر وهو يحتوى

على مجموعة مـن الأوراق تتـوسطها الفـواكـه والأشـرطة الذهبـية ، وكلاهمـا إنتقـل بصـورة واضحة إلـى الفسيفساء البيـزنطية فـى ضريح جـالابلاسيديا ، كما نتبين فى شكل (٦١) ، حيث يحدد الإطار الداخلى للقـوس المنحنى أسفل قبـة الضريح ، وفى نفس الضـريح على القـوس المقـابل ، نرى النوع الثـانى من هذه الأطر . بالإضـافـة إلى العديد مـن أشكال الأطـر المختلفة والتى ظهرت أيضاً فى الفسيفساء البيـزنطية داخل الكنائس فيما بعد .



الفصل الثالث

الفنون المسيحية المبكرة والموضوعات الدينية الرمزية

- مقدمـــــة تـــاريخية .
- الديـــانة المسيـــحية .
- الفن المسيحى المبكر.
- رمزية الفن المسيحى.
- التصوير المسيحى وأهم موضوعاته.
- سمــــات الفسيفــساء المسيحـــية .

الفصل الثالث

الفنون المسيحية المبكرة والموضوعات الدينية الرمزية

• مقدمـــة تاريخية :

ظهرت الديانة المسيحية أول ما ظهرت فى فلسطين *فى النصف الأول من القرن الأول الميلادى ، عام (٣٧- ٤١م) فى عهد الإمبراطور « كاليجولا » ، وكانت واقعة وقتها تحت الحكم الرومانى ، وقد كانت الديانة اليهودية السابقة للمسيحية قد تعرضت من قبل للإضطهاد الرومانى ، وبالرغم من ذلك وبالإضافة إلى التوقع السائد لدى اليهود بقدوم السيد المسيح ، إلا أنها نظرت لهذه الديانة الجديدة ؛ وكأنها نوع من الهرطقة **.

وفى عام ٦٦ بعد الميلاد حدث ما يعرف " بالتمرد المسيحى " الذى إستمر حتى عام ٧٠ ميلادية ، وكان له عواقب وخيمة على كل من المسيحية واليهودية . منها محاولة إحياء الدولة اليهودية والإنتماء لها من جديد فى عهد الإمبراطور « هادريان » ، كما ادى إلى إختفاء وزوال طوائف يهودية عديدة ، وبالتالى تسبب هذا التمرد فى تخفيض حجم مجتمع المسيحيين واليهود فى فلسطين وأصبح النشاط المسيحى وهذا الصراع الدينى فى موقع آخر وهو « روما » عاصمة الإمبراطورية الرومانية " [1] .

وفى خلال الخمسة قرون الأولى بدأ يزداد عدد المسيحيين ، مما أدى إلى حدوث صراعات وإضطهادات مـن جانب الحكومة الرومانية ضد المسيحيين والديانة المسيحية ، حالت دون إنتشارها وتقليل عدد المعتنقين لها ، بدأت هذه الإضطهادات فى عهد الإمبراطور « نيرون » وإستمرت إبان حكم الأباطرة « دسيوس » (٢٤٩ - ٢٥١م) و « فاليران » (٢٥٧ - ٢٥٨م) و « ديوكليتان » (٣٠٥ - ٣١١م) ، وإشتدت فى عهد الإمبراطور « دقلديانوس » حيث كانت عقوبة المسيحى وقتذاك هى الموت ، فضلاً عما يلقونه من ألـوان التعذيب المختلفة ، وكانت الديانة المسيحية فـى ذلك الوقت كما يذكر الدكتور « عفيف البهنسى » " قـد إنتشرت فى جميع أنحـاء الإمبراطورية الرومانية وفـى جـزء مـن بـلاد السلـت فى إيقوسيا وايرلندا وفى بـلاد الجرمن ، كما كانت قـد إنتشرت فى جـزء من الأرض العربية

(1) Edword Luice, Art and Civilization, Lourence King, London,1992, P.86.

(*) ظهرت المسيحية فى إقليم جوانيا فى فلسطين حيث ولد السيد المسيح ونفذ رسالته السماوية .

(**) هو لفظ أطلقه البابوات على كل من يخرج عن تعاليم الكنيسة .

وفى اثيوبيا " [١]. بالإضافة إلى البقاع المجاورة من آسيا الصغرى واليونان .

وساعد على ذلك أن قلت هذه الإضطهادات تدريجياً سواء فى الشرق أو الغرب فى أوائل القرن الرابع الميلادى مع قدوم الإمبراطور « قسطنطين » (٣١٣ - ٣٣٧م) ، الذى نقل مقر العاصمة من روما إلى بيزنطة ، وقد تقرب لهذه الشعوب المغلوبة بإعترافه بالمسيحية فى مرسوم ميلانو عام ٣١٣ م ، وترك لها الحرية لممارسة الأديان المختلفة ، وبمرور الوقت إعتنق الإمبراطور « قسطنطين » الديانة المسيحية وإتخذها الديانه الرسمية للإمبرطورية الجديدة فى عام ٣٢٥م ، وبذلك تحولت الإمبراطورية الرومانية الوثنية إلى إمبراطورية بيزنطية مسيحية " التى خصها الإمبراطور « قسطنطين » يوم ١١ مايو ٣٣٠ ميلادية بمدينة بيزنطة لتكون عاصمة الإمبراطورية ، ويقول الدكتور « ثروت عكاشة » انه "بالرغم من انه اسماها « روما الجديدة » ، إلا أن المواطنين اصروا على تسميتها بالقسطنطينية تخليداً لذكرى مؤسسها " [٢] .

وقد إكتسبت المسيحية خلال هذا القرن مكانة كبيرة ، وظهرت طائفة من رجال الدين والأساقفة خاضعين إلى رئاسة البطاركة فى روما وفى المدن الشرقية فى كل من الأسكندرية وانطاكية والقسطنطينية ، وبعد إنقضاء فترة حكم قسطنطين وأسرته تولى الإمبراطور « ثيودوسيوس العظيم » الذى حكم فى أواخر القرن الرابع (٣٧٩ - ٣٩٥م) ، وقد إستطاع أن يحكم إمبراطورية كبيرة مترامية الأطراف شملت أغلب المدن التى تقع بين بغداد فى الشرق وحتى فرنسا فى الغرب ، وبعد وفاته إنتقلت الخلافة إلى إبنيه الإثنين ، حيث وزعت الإمبراطورية إلى قسمين : قسم شرقى عاصمته القسطنطينية ، وآخر غربى عاصمته روما ، وقد تعرض هذين القسمين إلى الحروب المستمرة التى إستطاعت خلالها الإمبراطورية الشرقية التغلب على أعدائها من الفرس ، أما القسم الغربى فقد تعرض لحروب كثيرة من جهات مختلفة ، لم يتسن بسببها الإحتفاظ بكيان الإمبراطورية الغربية ، مما أدى إلى إنهيارها سريعاً بعد فترة محدودة من الزمان تقدر بحوالى قرن ونصف .

أما الإمبراطورية الشرقيـة فظلت محتفظة بمكانتها السياسية ، التى تأكدت بقدوم الإمبراطور « جستنيان » فى النصف الأول من القرن السادس الميلادى

---

(١) موسوعة تاريخ الفن والعمارة - الفنون القديمة ، دار الرائد اللبنانى ، الحازمية ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٢٨١ .

(٢) تاريخ الفن - الفن البيزنطى - الجزء الحادى عشر ، د. ثروت عكاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ص ٥٥ .

(٥٢٧ - ٥٦٥م) والذى حكم من خلالها شبه جزيرة البلقان فى أوروبا وسوريا وبلاد الأناضول فى آسيا ومصر فى افريقيا . وهذه المدن السابقة تنتمى للعالم البيزنطى الجديد .

وكانت القرون السابقة خاصة بالفترة المسيحية التى ظهرت بها فنون جديدة إرتبطت أولاً بالديانة المسيحية والأحداث السياسية والتاريخية التى تمت فى تلك الفترة حتى مهدت للحضارة والفنون البيزنطية ، وساهمت بقدر كبير فى تكوينها .

• الديانة المسيحية :

صاحب ظهور المسيحية نظام إدارى جديد ساد المجتمعات المسيحية التى خصصت لحكم طوائف رجال الدين والقساوسة فى كافة انحاء الإمبراطورية وكان لكل فئة من هذه الفئات أفكاراً ومعتقدات خاصة بالسيد المسيح والديانة المسيحية ، ادت إلى ظهور العديد من الأحزاب التى تسبب بعضها فى إستياء الكنيسة ، فأقيمت مجموعة من المجالس الكنسية المسكونية التى وقفت على تفسر هذه العقائد الأرثوذكسية ، " وكانت هذه المجامع التى تجمع الكنائس المتجانسة التى يربط بينها وحدة ووفاق يرأسها الإمبراطور ، وكان العالم المسيحى يلتزم بما يصدر عنها من قرارات كانت بالإضافة إلى الكتاب المقدس هى أساس العقيدة الأرثوذكسية "(١). وكانت أولى هذه المجاميع ، ما عقد فى نيقوسيا (نيقيه) برئاسة الإمبراطور « قسطنطين » عام ٣٢٥ م - وكان الهدف منها سياسياً أيضاً - وكان هذا الإجتماع بمثابة رداً على آراء الإتجاه الخاص بالقديس « آريوس » وأتباعه الذى إدعى فيه «آريوس » الكاهن السكندرى بأن الرب والإبن والسيد المسيح ليسوا من طبيعة واحدة ، وطبقاً لمفهوم الإعتقاد فى الله الواحد والإيمان به ، فإن السيد المسيح لا يمكن أن يكون إله ، وبذلك يرى ان الرب والمسيح - حيث أن السيد المسيح له طبيعة مزدوجة - كلاهما إنسانى وإلهى معاً .

وكانت الطبقة العليا فى القسطنطينية تدين بهذه الآراء طوال القرن الرابع ، إلا انه قضى على هذا المذهب نهائياً بعد عقد المجمع المسكونى عام ٣٨١م فى القسطنطينية الذى اعاد صياغة هذا المفهوم من خلال إقتراح مبدأ الثالوث المقدس (الأب والإبن والروح القدس) وهم جوانب ثلاثة لإله واحد .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

بالإضافة لهذه الآراء السابقة ظهرت النسطورية *فى القرن الخامس التى عارضت أيضاً مبدأ الطبيعة المزدوجة للسيد المسيح وذلك لأنه فى الأصل ولد إنساناً وأصبحت له طبيعة إلهية فى الكبر وأدى ذلك إلى وجوب تفسير طبيعة ، مريم العذراء ، التى أصبحت فى نظرهم والدة السيد المسيح وليست والدة الرب ، وإنحازت أنطاكية لهذه الأراء النسطورية ، وقد عارضت الكنيسة فى الأسكندرية هذه الإتجاهات من خلال المذهب الميتوفيزى ** الذى أعلن من خلاله جميع البطاركة الطبيعة الواحدة للمسيح الذى تجمع بين الخصائص الناسوتية والخصائص الإلهية .

كل هذه الآراء المختلفة كما يضيف الدكتور ، ثروت عكاشة ، أنها " كانت لفظية لا جوهرية فليست في واقع الأمر غير نزاع حول الفرق بين طبيعة واحدة من جهة وبين طبيعتين من العسير الفصل بينهما من جهة أخرى " [(١)]. وقد أثرت هذه الأراء المتعددة على طريقة التفكير التى سادت فى المجتمع المسيحى ، ومنها إنعكست على الحياة الفنية التى برزت فى مجالات مختلفة من الفنون المسيحية التى نشأت مصاحبة لهذه العقيدة .

- **الفن المسيحى المبكر :**

كان نتيجة الإنتشار الواسع الذى تحقق للديانة المسيحية فى جميع أركان الإمبراطورية البيزنطية ، أن ظهر فن جديد من نوع خاص إرتبطت سماته بأفكار وتعاليم الدين المسيحى الجديد التى تقوم على إحياء القيم الروحانية ، والتى من خلالها إكتسب الفن المسيحى المبكر صفته الرمزية .

وفى العصور الأولى من المسيحية لم تلق هذه الديانة إهتماماً من أثرياء المجتمع الرومانى ، وبالتالى إتجهت نحو أذواق الطبقات الدنيا ، وبالرغم من ذلك فإن "الفن المسيحى يدين بالفضل إلى الدولة الرومانية والأباطرة الرومان الذين أتاحوا لهذا الفن الإنتشار الواسع ، ولكن فى الأيام الأولى فإن هذا الفن إتبع التقليد الوثنى الذى كان له تأثيراً بالغاً على أسلوب وموضوعات التصوير المسيحى " [(٢)]. ونتيجة لسيطرة

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤١ .

(2) Charles Wintinck, The Human Figure in Art from Prehistoric Times to the Present Day, Smeets Publisher, Amsterdam, 1977 , P. 79 .

(*) نسبة إلى نسطوريوس بطريرك القسطنطينية .

(**) هو المذهب الكاثوليكى الذى يؤيد الطبيعة اللاهوتية والأخرى الناسوتية للسيد المسيح .

روما الإستعمارية فكان من الطبيعى أن تستمر هذه التقاليد والتأثيرات الوثنية بدلاً من أن تمحها الفنون المسيحية ، فإنها إتخذت رموزاً وأشكالاً روحانية وإقتبست من موضوعاتها الوثنية .

كما تأثر هذا الفن بالفنون الشرقية التى ترجع إلى عهود قديمة ، ووجدت به تأثيرات من الفن الهيللينستى ذا الطابع الرومانى فى كثير من الأعمال التصويرية أو النحتية ، بالإضافة إلى تصميمات المبانى المعمارية والفنون الصغيرة ، يؤكد ذلك الدكتور « عفيف البهنسى » بقوله : " أن الفن المسيحى فى الغرب كان يستمد نسغه الأساسى من الفن الرومانى ، أما فى الشرق فكان هذا الفن يصدر عن روح عربية " (١) .

وقد إنتشر هذا الفن فى دول كثيرة من الشرق والغرب وإتخذ طابعاً خاصاً فى كل دولة من هذه الدول المختلفة ، وذلك تبعاً " لقومية أهل كل بلد وإختلاف مواد البناء المحلية والموقع الجغرافى للبلد والحالة السياسية والاجتماعية والعلمية فى البلاد المختلفة " (٢). فعلى سبيل المثال عندما ظهر الفن المسيحى بمصر إختلط بأساليب الفن الفرعونى ، وإقتبس تصميم الكنائس المسيحية الأولى من شكل المعبد المصرى القديم ، كما عرف الفن المسيحى فى مصر بإسم الفن القبطى نتيجة إختلاطه بأساليب وطبيعة الشعوب المصرية .

أما فى سوريا وفلسطين فظهر هذا الفن فى العمارة والتصوير الجدارى والمخطوطات والفنون الصغيرة التى تشمل اشغال المعادن والعاج والمنسوجات ، كما ينبغى الإشارة إلى مدينة مادبا الأردنية التى وجدت بها مجموعة كبيرة من لوحات الفسيفساء التى تنتمى للفترة المسيحية المبكرة والبيزنطية أيضاً ، بالإضافة إلى فسيفساء شمال افريقيا التى يظهر بها بوضوح الأسلوب المسيحى القديم . فنرى فى شكل (٦٢) صورة لسيدة تمسك بصولجان ، وهى مرسومة فى وضع أمامى على خلفية بيضاء من مكعبات الفسيفساء وتتجلى الأساليب المسيحية فى رسم الهالة المقدسة خلف رأسها وحركة الأصابع فى اليد اليمنى والتى تشبه كثيراً حركة يد السيد المسيح فى الفسيفساء المسيحية - والبيزنطية بعد ذلك - كما أن الإطار الخارجى ذو الأشكال الهندسية المتجاورة والمحدد لهذه اللوحة نراه يظهر بوضوح فى الفسيفساء البيزنطية فيما بعد .

---

(١) موسوعة تاريخ الفن والعمارة الفنون القديمة ، دار الرائد اللبنانى ، الحازمية ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٢٨٣ .

(٢) باهور لبيب ، العصور المسيحية الأولى - تحيط الفنون - الفنون التشكيلية ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٠ ، ص ١٤٩ .

واستمر وجود هذا الفن فيما يقرب من قرنين من الزمان هما القرنين الرابع والخامس الميلاديين ؛ وذلك لأنه مع بداية القرن السادس تبدأ المرحلة الفعلية للفنون البيزنطية ، كما ترجع أهميته إلى أنه الأساس فى تكوين الفن البيزنطى ومدخلاً له ، حيث ظهرت مجالات الفنون المتعددة مثل: العمارة والنحت والتصوير والفسيفساء ، وكانت هذه الفنون المختلفة يتم إخراجها فى صورة مبسطة ومتأثرة بالأساليب الرومانية السابقة لها ، إلى أن تم نضوجها وبلوغها أقصى درجات الكمال الفنى فى العصر البيزنطى .

• رمزية الفن المسيحى :

لم يعد للأصول الإغريقية القديمة أهمية فى وجود العالم المسيحى الجديد الذى يهتم بالأصول الروحية التى كانت تنظر للإنسان على أنه مكون من روح وجسد ، وان الروح هى الأساس والهدف المراد التعبير عنه ، وأن الجسم ليس إلا غطاء لها يختلف من شخص إلى آخر ، ولذلك لم يهتم هذا الفن بإظهار الشكل الخارجى أو الواقعى ، وإعتنى بالتعبير عن المعنى الجوهرى الأبعد فى أعماله الفنية وبالأخص التصويرية ، وإستبعدت المثالية والتقاليد الكلاسيكية القديمة التى حافظت على طبيعة الشكل الإنسانى ودراسة التفاصيل الصغيرة ، وبدأ الإتجاه تدريجياً نحو التجريد الذى سيطر على رسوم الأشكال التى أصبحت عبارة عن خطوط ذات بعدين أفقى ورأسى وإبتعدت عن التجسيم تماماً .

ويشير الدكتور، ثروت عكاشة ، فى كتابه " الفن البيزنطى " إلى بعض آراء المؤرخين فى ذلك حيث " يقول المؤرخ إميل برييه (Emile Bréhier) لقد خلق مع الفن المسيحى عالماً معنوياً بينه وبين العالم الحسى صراعاً أشبه ما يكون بذلك الصراع بين الروح والجسد " فلقد عاش الفن المسيحى المبكر على مواءمة مع العالم الخارجى ، متآلفاً مع العالم الروحانى ، فإذا هو يستخدم رموزاً لما هو حسى " [١] .

ونتيجة لإتباع التعاليم اليهودية التى كانت تحرم رسوم الكائنات الحية أو صور الأشخاص ، إبتعد الفنانون المسيحيون الأوائل عن هذه التصاوير ولجأوا إلى إستخدام بعض الرموز والإشارات الخاصة التى يستطيعون من خلالها التعبير عما يدور بداخلهم دون أن تكون هناك أية صوراً وآراء مباشرة وواضحة ، حيث أن هذه الرموز كانت - بالأخص فى مرحلة الدعوة السرية - " تخفى المعنى المسيحى للتمويه على السلطة الرومانية " [٢].

---

(١) تاريخ الفن - الجزء الحادى عشر - دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٤٨ .

(٢) عفيف البهنسى ، موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفنون القديمة ، دار الرائد اللبنانى ، الحازمية ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٢٨٣ .

وبمرور الوقت أصبحت هذه الرمزية جزءاً لا يتجزأ فى الفن المسيحى حيث كانت من أهم سماته ، فكان الفنان المسيحى يميل إلى تلك الرموز والإيماءات التى لا يتعرف عليها أو يفهمها إلا من كانت له صلة بهذه الموضوعات أو على دراية واسعة بها ، وقد ظهرت بعض الرموز ذات الملامح الشرقية للفن المسيحى ، وصلت إليه عن طريق كل من الأسكندرية وانطاكية ، واشتهر بها الفن المسيحى ومنها إنتقل إلى الفنون البيزنطية وخاصة فن الفسيفساء ، وهى المرساة والسمكة والحمامة . وكانت المرساة (الهلب) رمزاً للخلاص ، و" السمكة " لأن حروف الكلمة اليونانية التى تتألف منها كلمة « سمك » ترمز لعيش السيد المسيح إبن الإله والمخلص ، أما صور الحمام والطواويس* والغزلان فهى تمثل الرغبة فى تطهير مياه التعميد أو المعمودية ، فضلاً عن سعف النخيل وهو رمز الشهادة ، وصورة الصليب الذى يرمز لتضحية السيد المسيح .

كما كان هناك بعض الموضوعات الوثنية الرمزية التى إنتقلت إلى الفن المسيحى ، وأوضح مثال على ذلك تمثال الفتى الصغير الذى يرتدى ملابسه العادية ويحمل خروفاً فوق كتفه ، وهذا النموذج أصبح فى العهد المسيحى يمثل صورة السيد المسيح الراعى (الراعى الصالح) والتى ظهرت فى أحد السراديب الخاصة بدفن الموتى وهى جبانة كاليستوس بروما . كما ينبغى الإشارة إلى أنه كان هناك بعض " الفنانين اللذين كانوا يزينون المعابد الوثنية ، هم أنفسهم اللذين تولوا تنفيذ هذه الأعمال التصويرية فى المقابر المسيحية " (١) . كما إستمر ظهور السيد المسيح الراعى بهذه الطريقة حتى أواخر القرن الخامس الميلادى ، ويؤكد ذلك أرضية الفسيفساء التى يقف فيها السيد المسيح وعلى كتفه الحمل وخلفه حمل آخر ، نرى فيها عدم مراعاة بعض القيم الجمالية فى دراسة النسب الطبيعية للأجسام ، وتعارض جسم الحمل الآخر مع قدمى السيد المسيح ، وهذا نتبينه فى لوحة شكل (٦٣) .

كما وجدت بعض الصور التى لها دلالات رمزية بالإضافة إلى صور الراعى الصالح مثل تصوير بعض العابدين ، وكانت هذه الصور ترمز لبعض الشخصيات الدينية التى ظهرت مع العقيدة المسيحية الجديدة .

ولقد إمتدت هذه الرمزية إلى الطرز المعمارية المختلفة ، ووجد فيها الفنانون المسيحيون بعض الإيحاءات التى تساعدهم فى تأكيد هذا المذهب الروحى ، فعلى سبيل

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٨٤ .

(*) صور الحمام ترمز للروح القدس ، وصور الطاووس ترمز إلى الجنة فى الفنون المسيحية .

المثال ، القبة - فى الكنائس المسيحية - ترمز فى إنحنائها وإرتفاعها إلى السماء ، ويضيف الدكتور ، ثروت عكاشة ، قائلاً : " وكانت الكنيسة نفسها فى الفكر المسيحى تشخيص رمزى ، لضريح القيامه ، الذى يعيد إلى الأذهان ذكرى بعث المسيح " (١) .

• التصوير المسيحى وأهم موضوعاته :

كان التصوير المسيحى فى العهد المبكر يعتمد فى إخراجه للأعمال الفنية على انواع وخامات تصويرية مختلفة ، كما كانت السيطرة للموضوعات الدينية ، بجانب بعض الموضوعات الدنيوية القليلة .

فقد إعتمد فنانو التصوير الجدارى على خامة الفرسيك فى تزيين جدران القصور والمنازل ، ثم بعد ذلك إستبدلت هذه الخامة بالفسيفساء ، التى أصبحت تستخدم فى ذلك الغرض بالإضافة إلى زخرفة الأرضيات .

وقد عرف هذا النوع من التصوير الجدارى وإنتشر بصورة واضحة على جدران المقابر المسيحية القديمة المخصصة لدفن الموتى ، وكانت تصور فوق جدرانها موضوعات تصور حياة السيد المسيح ومعجزاته ، وبعض لوحات للعذراء والطفل " أشهرها ما عثر عليه فى مقبرة بريسيلا (Percilla) والتى تمثل اقدم تعبير عن العذراء وإبنها " (٢). وبعض المشاهد التى تحكى وتعبر عن إضطهاد المسيحيين فى الفترة السابقة لإعلان المسيحية ، ومعظم هذه اللوحات المكتشفة توجد فى روما وتعود إلى القرن الثالث الميلادى ، والجدير بالذكر أنه " يرجع إلى الشرق الأسبقية فى ظهور هذه الموضوعات عن الغرب ، ففى ، دورا أوربوس ، فى سوريا عثر على مجموعة تصاوير جدارية فى منزل الجالية المسيحية تحتوى على موضوعات من العهد القديم والإنجيل ، كما ترجع أهميتها بالنسبة للفن المسيحى إلى أن الوانها وتصميماتها تأثر بها الفن البيزنطى " (١) .

وبالإضافة لهذه الموضوعات الدينية السابقة ظهرت بعض الموضوعات الدنيوية التى إشتملت على موضوعات تزيينية تصور موضوعات الحب والنصر والموضوعات الأسطورية .

---

(١) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، د.أبو صالح الألفى ... ، القاهرة ، ص ١٣٢.

(2) Edward Luice, Art and Civilization, Laurance King, London,1992,P.90.

(٣) نعمت اسماعيل علام ، فنون الشرق الأوسط فى الفترات (الهيللينستية - المسيحية -الساسانية) ، الطبعة الثانية المعدلة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٣.

ومع سيادة العقيدة المسيحية وتبلورها فى الإمبراطورية الجديدة ، إتخذت الموضوعات التصويرية طابعاً تعليمياً جديداً ، فمع إنتشار بناء الكنائس الجديدة أصبح من الضرورى على كل فرد مسيحى فى أى جانب من الإمبراطورية أن يكون على علم ودراية بتعاليم الكتاب المقدس ، وقصص الإنجيل ومعجزات الرسل والقديسين ، يقول فى ذلك الدكتور ، ثروت عكاشة ، : " فى نهاية القرن الرابع جد حول هذه الأفكار الجديدة أسلوب متطور ، فلم يعد بعض رجال الكنيسة يرون التصوير فناً باطلاً لا طائل تحته بل عدوه وسيلة للإسهام فى تعليم المؤمنين وتنشئتهم ، فما تفعله الكلمة المسموعة فى الأذن تفعله الصورة الصامتة فى العين ، كما أن الفنان المصور يستخدم الألوان كتاباً ناطقاً ، كذلك كان التصوير الصامت ينطق فوق الجدران ولم يقصد بهذا اللون من التصوير الكلاسيكى المثير للإعجاب والراوى للمغامرات ، ولكنه كان زخرفة ذات طابع تاريخى يملى النصح والهداية ، ظهرت أول ما ظهرت فى البازيليكات منذ بداية القرن الخامس على أنها تتمة للموضوعات المروية فى الكتاب المقدس وفق ترتيبها الزمنى أو لتسجيل حياة الشهداء وما تعرضوا له " [1] . مثال ذلك لوحات كنيسة القديسة ماريا ماجورى المنفذة بالفسيفساء .

كما يوجد نوعان آخران من التصوير وهما المخطوطات والأيقونات ، فكانت الأولى عبارة عن صور لرسوم تحضيرية فى الكتب الدينية ترافق الموضوعات والقصص المكتوبة ، "ومن المرجح أن هذه الموضوعات المصورة فى المخطوطات كانت من أهم مصادر الموضوعات الدينية المنفذة بالفسيفساء فى كنائس العصر البيزنطى ، كما ترجع لها الأهمية الكبرى فى دراسة تطوير فن التصوير فى ذلك الوقت " [2].

أما الأيقونات فهى عبارة عن صور لشخصيات مقدسة تنفذ بالتمبرا فوق القماش المثبت على لوحة خشبية وكانت توضع فى الكنائس لأغراض دينية معينة ، " وأكبر مجموعة من هذه الأيقونات عثر عليها فى دير القديسة كاترين فى مصر ، وكانت فكرتها مستمدة من لوحات وجوه الفيوم " [3]. وكانت تحتوى على صور للمسيح وحده والعذراء والطفل معاً ، بالإضافة إلى بعض صور القديسين والحواريين .

---

(١) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٦١.

(٢) نعمت اسماعيل علام ، فنون الشرق الأوسط فى الفترات (الهيللينستية - المسيحية - الساسانية) ، الطبعة الثانية المعدلة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٩١.

(٣) المرجع السابق ، نفس المكان .

• سمات الفسيفساء المسيحية :

كانت الفسيفساء كعنصر تجميلى - تستخدم فى التزيين والتصوير على الجدران معروفة من قبل فى العصر الهيلينستى والرومانى ، وقد إنتقلت إلى الفن المسيحى المبكر ، ولكن فى البداية كان إستخدامها نادراً ، وذلك يرجع إلى سببين :

- **أولهما :** إرتباطها بالوثنية التى كانت الديانة المسيحية حريصة على الإبتعاد عن كل ما يتعلق بها ، بالرغم من تأثرها ببعض الأساليب والموضوعات الدينية المقتبسة منها بما يتوافق مع تعاليم المسيحية الجديدة .

- **وثانيهما :** إرتفاع أسعارها ، ونلاحظ زوال هذه العقبة بمجرد إعتبار الديانة المسيحية ديانة رسمية ، وحرص الحكومة على بناء الكنائس وتزيينها بأفخم الخامات ذات الجودة العالية ، مهما كانت تكاليفها بما يتلائم وكيان وهيبة السيد المسيح فضلاً عن مكانة رجال الدين والبطاركة .

وقد حلت الفسيفساء محل خامة الفريسك التى كان يتم بها تنفيذ التصاوير الجدارية فى المبانى والقصور وسراديب الموتى ، وقد ظهرت فى إحدى هذه السراديب زخارف الفسيفساء ، وأوضح مثال لذلك ما عثر عليه فى سرداب فى « بيكروبوليس » الموجود أسفل كنيسة القديس « بطرس » فى الفاتيكان لوحة شكل (٦٤) ، -" وصور الفسيفساء عن أيوب والحوت والراعى الصالح تزخرف الجدران - ' وتبدو القبة الصغيرة فيها تجسيد للسيد المسيح يقود مركبة يجرها حصانان ، وهذا النموذج يعتمد على التصوير الوثنى « لهيليوس » إله الشمس . حيث تنبعث مجموعة من الأشعة التى مركزها الهالة المحيطة برأس السيد المسيح ، كما تنتشر أوراق الكروم وتحيط به من كل ناحية وقد سقطت أجزاء من هذه اللوحة ثم رممت كما يظهر فى ساق الحصان المختفية التى يبدو أن الفنان الذى قام بعملية الترميم قد نسيها .

وبعد ما تم الإستغناء عن طريقة التصوير بالفريسك ، إتجه الفنانون المسيحيون لزخرفة كنائسهم بهذه الفسيفساء التى كانت الأقرب لديهم للتعبير عن الرمزية ونقل المعانى الروحية التى كانت من سمات هذا الفن ، كما أن هذه الفسيفساء كانت تستخدم لتنفيذ أشكالاً مختلفة بالإضافة إلى أشكال الشخوص والوجوه والحيوانات ، فنرى الزخارف الهندسية والحلقات والميداليات المستديرة أو البيضاوية الشكل ذات الأطر الخارجية .

كما كان الفنانون المنفذون لهذه الأعمال يستطيعون تحقيق الأسلوب التجريدى النزعة من خلال هذه الخامة الصلبة التى يصعب عن طريقها الوصول بالعناصر إلى أشكالها الواقعية .

ولم توضع زخرفة الجدران بالفسيفساء فى الإعتبار عندما بدأ المهندسون فى بناء الكنائس الأولى فى الإمبراطورية ودليلنا على ذلك حينما " بعث قسطنطين إلى رئيس الأساقفة بالقدس فيما يخص بناء كنيسة القبر المقدس قائلاً : " أود أن أعرف رأيك بخصوص ما إذا يمكن تزيين النتوء الدائرى الخارج من الكنيسة وهو القبة أو تزيينه بطريقة أخرى ، ويقصد بذلك التخيير بين تزيينه بزخرفة غائرة فى السقف أو بطريقة أخرى وهى الفسيفساء " [1] . وقد وقع الإختيار فى النهايةعلى خامة الفسيفساء التى كانت أكثر ثباتاً وقوة ولمعاناً فهى من الناحية التقنية لا تتلف ولا تتغير ألوانها أو تفقد زهاءها وبريقها كما أنها تقاوم الرطوبة ، هذا بالإضافة إلى صفاتها التشكيلية السابقة .

وبالرغم من تسرب التأثيرات الهيلليستية والرومانية لفن الفسيفساء المسيحى، إلا أنه قد قل إستخدام الفسيفساء فى الأرضيات على خلاف ما كان يحدث فى العصر الرومانى السابق له - وقد كانت سمة من سماته - وترجع ندرة إستخدام الفسيفساء فى زخرفة الأرضيات إلى أنها تحمل موضوعات دينية وشخصيات مصورة وطيوراً وحيوانات ، بالإضافة إلى الزخارف الزهرية والتفريعات النباتية ، وبما أن الإتجاه المسيحى يكره تصوير الكائنات الحية ، فإنه أيضاً رفض السير فوقها بالأقدام والذى لا يتفق وقداسة هذه الموضوعات والشخصيات ، لذلك فلقد لاقت مقاومة عنيفة من جميع رجال الدين . " مما دعى الإمبراطور « ثيودوزيوس الثانى » عام ٤٢٧ م نتيجة لهذه الرؤية إلى إصدار إعلان يحظر فيه تصوير الصليب على الأرضيات ، ولذلك فإن القيود المفروضة على فسيفساء الأرضيات التى كانت تمثل وسطاً للخيال المسيحى أدت إلى التخلى عنها وإستبدالها بألواح صغيرة من الرخام أو الأحجار الطبيعية الأخرى وإتخذت ألواناً وأشكالاً متعددة تمثل نماذج هندسية - كثر ظهورها فى العصر البيزنطى " . وفى شكل (٦٥) نجد نموذجاً لإستخدام الأرضية التى تزخرف كاتدرائية أكيليا * ، والتى تعتبر نموذجاً فريداً ونادراً فى ذلك الوقت حيث تصور هذه الفسيفساء قصة « النبى نوح » ونلاحظ فيها ظهور الأشكال الآدمية والأسماك والحيوانات البحرية .

---

(1) P. B. Hetherington, Mosaics, Paul Hamlyn, London, 1967, P. 14.

(*) تقع أكيليا فى شمال إيطاليا والكاتدرائية الموجودة بها تحمل إسم ثيودوسيوس ومولس أكيليا .

أما القطع الزجاجية فكان يفضل إستخدامها فى الفسيفساء التى تزخرف الجدران والقباب والعقود فى الكنائس المسيحية ، ومن هذه الزخارف نذكر ثلاث مساحات أولها التى تغطى جدران القبة فى كنيسة القديسة كونستانزا بروما ، والتى تحتوى على رسوم الطيور كالحمام والطاووس وإشكال مختلفة للنباتات موزعة فى القبة بطريقة أقرب إلى العشوائية،كما نراها شكل (٦٦) ، وقد تنوعت ألوان هذه العناصر المرسومة على أرضية بيضاء ونفذت فى إتجاهات أفقية وراسية من مكعبات الفسيفساء ، ويحدد هذه المساحة من الخارج إطار زخرفى يحتوى على مجموعة من الدوائر المتشابكة .

وفى لوحة أخرى فى نفس الكنيسة نرى مجموعة منتشرة من تفريعات الأكانثس وأوراق الكروم التى تسير فى معظم إتجاهات اللوحة وعناقيد العنب ، وجميعها منفذة على مساحة بيضاء من مكعبات الفسيفساء ، ونرى ذلك فى لوحة شكل (٦٧-أ)، وهذه النوعية من الزخارف تؤكد ظهور التأثيرات الهيللينستية الرومانية ، والتى قد ظهرت من قبل فى فسيفساء تونس،لوحة شكل (٥٧) ، يؤكد ذلك الكاتب هيثيرنجتون (Hetherington)بقوله " ان الإلهام الأساسى للموضوع فى هذه الفسيفساء يعتمد على الإله "باكوس" المستخدم فى تحقيق وظيفة هذا المكان" [1] . الذى رسمت فيه أجسام صانعى الخمر وهم آلهة الحب الصغار دون مراعاة للنسب الحقيقية لها ، ونشاهد فى لوحة شكل (٦٧-ب) - وهى جزئية ثانية من اللوحة السابقة - وجهاً مرسوماً فى الوسط ومن المرجح أن يكون لإبنة قسطنطين وهى قسطنطينيا صاحبة هذا الضريح ، والذى أصبح كنيسة بعد ذلك ، وقد وضعت داخل خط دائرى مبسط تكون من خلال تفريعات أوراق الكروم المحيطة بها ، كما تخلل هذه التفريعات الطيور المختلفة الألوان والأشكال ، كما نلحظ الإطار المكون من الدوائر المتشابكة والذى يحيط بهذه المساحة - سبق وأن ظهر فى اللوحة السابقة - .

وقد يرجع البعض "وثنية هذا الموضوع إلى وثنية الزوج الثانى لقسطنطينا ، ولكن رسوم الطاووس والحمام فى اللوحة الأولى بالإضافة إلى فروع نبات الكروم لها دلالات مسيحية ، وذلك لأنها ترمز فى المسيحية إلى الحياة الأبدية الخالدة " [2] . وقد إرتبط تصوير نبات الكروم بصور السيد المسيح فى كثير من الأعمال التصويرية .

---

(1) Mosaics,PaulHamlyn, London,1967, P.33.

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 37.

وبالإضافة إلى الأشكال والموضوعات الزخرفية السابقة ، ظهرت الموضوعات الدينية التى تضم شخصيات مقدسة نراها فى اللوحة الثالثة فى هذه الكنيسة التى يصور فيها السيد المسيح يتوسط القديس « بطرس » والقديس « بولس » فى حين تظهر أربعة خراف فى أرضية اللوحة - هذا الشكل مرتبط بالإله الراعى - يظهر ذلك فى لوحة شكل (٦٨) ، وفيها نرى السيد المسيح وقد رسم بطريقة بدائية ساذجة إذا ما قورن باللوحات الأخرى التى يظهر فيها متربعاً على العرش الإمبراطورى أو فى السماء مرتفعاً إلى مصاف الآلهة .

ورسوم الإطار الخارجى التى تحتوى على أوراق النبات وعناقيد العنب والفاكهة يتضح فيها مدى إستمرارية التأثيرات الهيلليتستية الرومانية السابقة للفن المسيحى والتى تظل موجودة أيضاً فى الفسيفساء البيزنطية .

ويشير إدوارد لويس (Edward Luice) " إلى أن فسيفساء القديسة كونستانزا تمثل المرحلة الإنتقالية من الفن الدنيوى إلى الفن المقدس " [1] . حيث ظهرت بعد ذلك الموضوعات الدينية بصفة سائدة فى الكنائس المسيحية والبيزنطية فيما بعد ، ومن هذه الكنائس المسيحية كنيسة « القديسة بودنزايانا » بروما التى تغطى الفسيفساء فيها الجزء الرئيسى ، ونراها فى لوحة شكل (٦٩) التى يظهر فيها السيد المسيح معتلياً العرش وعلى جانبيه يقف مجموعة من الحواريين اللذين يقفون فى مستوى أدنى من مستوى السيد المسيح وتظهر مجموعة من النساء اللاتى ترتفع إثنتان منهما وتمسكان بأكاليل الزهور ، واحدة فوق رأس القديس « بطرس » ، والثانية فوق رأس القديس « بولس » . وتجمع هذه اللوحة بين الأساليب الفنية المختلفة فضلاً عن الموضوع المسيحى،حيث نرى الأساليب الشرقية تتضح فى الشكل المعمارى المرسوم فى الخلفية بالإضافة إلى الفتحات المعمارية التى تظهر خلف الأشخاص مباشرة وتبدو وكأنها حقيقية والثراء اللونى الذى طغى على معظم أجزاء اللوحة يتجلى بصفة خاصة فى ملابس الأشخاص،والتوازن الذى تحقق بين الألوان الساخنة والباردة وحسن إختيار أماكن اللون الأحمر وتوزيعه .

كما أن الإهتمام برسم النسب الحقيقية لأجسام الشخصيات المصورة والدقة التى راعاها الفنان فى تسجيل ملامح الأشخاص ودراسة ثنايا الملابس ترجع جميعها للتأثيرات الكلاسيكية القديمة .

---

(1) Art and Civilization, Laurence King, London, 1992, P. 92.

كما نجح الفنانون فى الربط بين واقعية الموضوع ورمزيته ، نرى ذلك فى الوضع الذى إتخذه السيد المسيح على العرش يشبه فيه وضع الإمبراطور أو الحاكم وذلك نتيجة لإرتباط العقيدة الدينية بالسلطة الحاكمة،ولولا الهالة المرسومة خلف رأس السيد المسيح فى هذه اللوحة والإنجيل الممسك به فى يده اليسرى ، لاعتقد انه شخصية عادية تنتمى للطبقة الحاكمة وليس السيد المسيح الإله . أما الرمزية فتظهر فى النصف العلوى للوحة التى رسمت فيه أربعة أشكال رمزية فى السماء التى ظهرت بها مجموعة من السحب الكثيفة، ويتوسط الصليب المنفذ باللون الذهبى وبعض اللآلئ هذه الشخصيات الرمزية ، وهى عبارة عن مخلوقات مجنحة ، فالرجل يرمز إلى « متى » والأسد يرمز إلى « مرقص » ، والثور يرمز إلى « لوقا » ، والنسر يرمز إلى « يوحنا » ، وجميع الرموز السابقة تعبر عن قدوم الإنجيليين الأربعة ، والتى تكرر ظهورها فى فسيفساء الكنائس البيزنطية اللاحقة .

وهناك مثالاً آخر فى كنيسة القديس " جورج بسالونيك " يؤكد ظهور التأثيرات الشرقية والأساليب الكلاسيكية وخاصة فى القبة التى تتمتع بزخارف الفسيفساء المتنوعة المنفذة على أرضية ذهبية وخاصة فى جزئها السفلى ، حيث تعرض الجزء العلوى منها للتلف البالغ وتم تغطية الأجزاء المتبقية بطبقة من الجبس ، وتحتوى هذه القبة على اشكال معمارية معالجة بأسلوب زخرفى ويغلب عليها كما يقول دالتون (Dalton) " الطابع الكلاسيكى فهى تشبه فى بنائها الداخلى الكنائس والكاتدرائيات الرومانية " [1] .

وتتخلل هذه الأجزاء المعمارية اطر زخرفية تحتوى على اشكال للطيور امثال الطواويس والبط ، بالإضافة إلى بعض الفروع النباتية ورسوم الفاكهة التى تملأ الإطار الخارجى - ذو الشكل الدائرى - والذى يحدد هذه القبة بأكملها ، حيث أن هذه القبة مقسمة إلى ثمانية أجزاء متجاورة ويفصل بينها زخارف طولية ، واللوحة شكل (٧٠) تعرض جزئية منها ، ونرى فيها الشكل المعمارى الكلاسيكى يتقدمه إثنان من الحواريين أو القديسين ، كما نتبين مدى التلف الذى لحق بها وخاصة فى الجزء الأوسط ، والركن الأيمن أسفل اللوحة .

ومع نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادى نلاحظ زيادة الزخارف الكنسية وتنوع مشاهد الموضوعات الدينية التى ساد فيها الأسلوب القصصى الروائى بالإضافة إلى رمزية الفن المسيحى وموضوع الشخصية الواحدة ، وأوضح النماذج التى يمكن وصفها والحديث عنها فى هذا المجال لوحات الفسيفساء التى تغطى المجاز

---

(1) Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press , Oxford , 1911, P. 374 .

العريض فى كنيسة القديسة ماريا جـورى فى رومـا ، وقد ذكر هيثرينجتون (Hetherington) انها تحتوى على " سبعة وعشرون لوحة متبقية من إثنتى واربعين لوحة " (١) . منها إثنتى عشر لوحة تزين الجدار الأيسر وخمسة عشر لوحة يزدان بها الجدار الأيمن ، وتمثل هذه اللوحات موضوعات الكتاب المقدس خلال العهد القديم ، وتصوير الأنبياء فى تلك الفترة وهم : إبراهيم ، وموسى ، ويعقوب ويوشع " .

اما المشاهد التى تصف العهد الجديد فنراها على جدار قوس النصر المقام امام المذبح وتحتوى على مجموعة من الموضوعات منها موضوع البشارة ، الظهور فى المعبد ، الهروب إلى مصر ، وعبادة المجوس ، وإستقبال الملك أفرودوزيوس للسيد المسيح فى مصر ، ومذبحة الأبرياء ، وفوق القوس يوجد صورة للعرش وعليه صليب وتاج محلى بالجواهر ، وعلى الجانبين صور للقديس بطرس والقديس بولس وأربعة من الحيوانات الخرافية .

ومن المشاهد التى تعبر عن العهد القديم نرى لوحة شكل (٧١) التى تعبر عن اللحظة التى أشار فيها موسى إلى البحر ، بعصاه فينفلق ليغرق فرعون وقومه من المصريين كما يتضح فى المساحة الزرقاء اللون من مكعبات الفسيفساء التى نشاهد فيها بعض الأجسام والدروع الغارقة ، وعلى يمين اللوحة نرى بعض الخطوط التى توحى بالأشكال المعمارية المبسطة فى الخلف يندفع من بينها الجنود والفرسان بخيولهم فى حركات سريعة ، اما فى يسار اللوحة فيبدو لنا « النبى موسى » يتقدم اتباعه من القديسين ويظهر برداء أبيض يشوبه بعض الزرقة والعباءة التى تميل إلى الدرجات البنية الهادئة ، وقد إختص الفنانون جميع الأنبياء والقديسين بهذا الزى الأبيض بما يميزهم عن باقى الشخصيات الأخرى فى معظم لوحات الفسيفساء كما يلاحظ فى شكل (٧٢) الذى يظهر به لوحتين ، العليا تصور أطفال إسرإليليين فى طريقهم إلى القدس وهم يهددون « النبى موسى » ـ الذى يرتدى نفس الزى الأبيض ـ بالثورة ويبدو ذلك فى اللوحة السفلى ويبدو « موسى » ورفيقيه وقد أحاطت بهم سحابة بيضاوية مرسلة من ربه لحمايته .

وكلتا اللوحتان السابقتان نلاحظ فيهما التكوين المزدحم الذى إمتلأ بمجموعات كثيرة من الأشخاص اللذين إختلفت حركاتهم بالإضافة إلى انهما تعكسان الشعور بسرعة الأداء الذى شمل رسم الصورة نفسها ، فهى أقرب فى تصويرها إلى الرسوم السريعة التحضيرية (السابقة للوحة النهائية) ، كما نلحظ هذه السرعة أيضاً فى

---

(1) Masaic, Paul Hamlyn, London, 1967, P.33.

طريقة تنفيذ مكعبات الفسيفساء وكبر حجمها مما أدى إلى ظهور الأشكال مهوشة وبعيدة عن الوضوح إلى حد ما ، كما يتضح لنا أيضاً عدم الإهتمام بنقل الملامح والإكتفاء بالتعبير عنها بخطوط مجردة . ويشير الكاتب إدوارد لويس إلى أسلوب هذه اللوحات بقوله " أن إسلوب هذه اللوحات يعتبر جسراً نحو أسلوب جديد يهدف إلى تخفيف هذه المثاليات الكلاسيكية القديمة بحيث تكاد تكون غير مرئية " [1]. والذى يظهر فى إهمال الأبعاد وعدم التركيز على التعبيرات والحركات الإنفعالية .

وفى بعض من هذه اللوحات يقل إزدحام التكوينات نوعاً ، ويبدو ذلك فى كل من اللوحتين شكلى (٧٣ ، ٧٤) ويظهر فى الأولى « النبى إبراهيم » فى يمين اللوحة يمتطى فرسه ومن خلفه قواده اللذين يرتدون الخوذ وممسكين بالرماح ، يقابله فى اليسار ملك (شاليم) يقدم له القرابين وهى عبارة عن سلة الخبز ووعاء الخمر . الموضوع فى منتصف أرضية اللوحة . بعد إنتصاره على الأعداء اللذين أسروا أخاه « لوط » ، ويظهر السيد المسيح فى سماء اللوحة يبارك هذا الموقف وقد تطاير رداؤه الأزرق وسط مجموعة من الألوان القوية الدافئة المحيطة به .

أما اللوحة الأخرى فهى تصور لحظة عبور الملائكة البحر الأحمر ويبدو النبى إبراهيم يتقدم نحو ثلاثة من الملائكة لإستقبالهم ، وجميع اللوحات السابقة تشترك فى الخلفيات الخالية أو ذات الأشكال المجردة سواء فى العناصر المعمارية أو النباتات المبسطة ، كما تميزت هذه اللوحات بهدوء الألوان وتنوعها ، وهذا الثراء اللونى قد سيطر على أغلب اللوحات . فقد تباينت ألوانها بين درجات اللون الأبيض والأصفر القوى المائل للذهبى والأزرق والأخضر المائل إلى الإصفرار ، وكلها تتميز بالهدوء والرقة وتتجلى فيها قدرة الفنان فى تحقيق التوازن بين الدرجات الساخنة والباردة .

ويذكر الدكتور « ثروت عكاشة » وصف المؤرخ « جريجوروتيوس » لهذه اللوحات بقوله أنها تتسم" ببساطة الأسلوب ووحدة الفكرة ، فهى تبز سائر لوحات الفسيفساء الموجودة بروما وتعد أثراً جميلاً لومضة الإبداع الأخيرة للفن الرومانى خلال القرن الخامس " [2] . ويضيف مؤكداً بقوله : " وهى فى الحق أكثر الشواهد المبهرة للفن المسيحى برمته " [3] .

---

(1) Art and Civilization, Laurence King,London,1992, P.92 .

(٢) تاريخ الفن - الفن البيزنطى - الجزء الحادى عشر ، د/ ثروت عكاشة ، القاهرة ، ص ٧٥ .

(٣) المرجع السابق ، نفس المكان .

وهناك بعض امثلة للوحات الفسيفساء فى مدينة « رافينا » التى تحتوى على العديد منها فى مبانيها وكنائسها والتى ماتزال تزينها حتى الآن ، وهذه الفسيفساء تعتبر حلقة الوصل بين الفن المسيحى المبكر والفن البيزنطى ، وأشهر هذه المبانى واكثرها إحتواء على مساحات كبيرة من الفسيفساء هو مبنى صغير صليبى الشكل يعرف بضريح جالابلاسيديا * ويغطى المنطقة السفلى من الجدران الواح الرخام ، أما الفسيفساء فتغطى النصف العلوى والقبة ، كما يبدو فى لوحة شكل (٧٥) ، ويغلب عليها الأشكال الهندسية والنباتية المجردة ، وتقل رسوم الأشخاص إلا فى بعض الجدران التى تعلوها القبة والتى تظهر بها بعض الشخصيات الدينية المقدسة مثل صورة القديس لورانس ـ سبق الحديث عنها فى شكل (٤٤) ، ويفصل كل مساحة فسيفساء عن الأخرى الأطر الزخرفية المختلفة الألوان والأشكال .

ويتكرر ظهور حاملى الأناجيل الأربعة - الذى سبق وأن ظهر فى كنيسة القديسة بودنزايانا فى روما شكل (٦٩) - فى اركان قبة هذا الضريح ويذكر جيوسيب بوفينى (Giuseppe Bovini) قد " إنتشر فيها ما لايقل عن خمسمائة وسبعون نجماً ثمانى الزوايا فى دوائر متحدة المركز حول الصليب المقدس " [1]. كما نرى فى شكل (٧٦) ، وقد نفذت هذه النجوم والصليب باللون الذهبى على الخلفية الزرقاء . وهذا يعتبر لوناً جديداً من الوان التعبير عن الرمزية المسيحية التى إعتبرت اللون الأزرق لوناً روحانياً يوحى بالسماء التى يتوسطها الصليب ، كما نلاحظ هذين اللونين أيضاً فى لوحة شكل (٧٧) التى تصور السيد المسيح الراعى ، فنرى اللون الأزرق ينتشر فوق جدران القبو المنحنى تتخلله الوحدات الهندسية المتكررة ، كما نشاهده أيضاً فى ملابس السيد المسيح ومستخدماً فى ظلال الصخور التى تتقدم اللوحة ، ويظهر هذا اللون الأزرق بالتبادل مع اللون الذهبى فى الإطار النصف دائرى الذى يحيط باللوحة من الخارج ، وشكل (٧٧-أ) تفصيلية من اللوحة السابقة - نلاحظ فيه غلبة التقاليد الكلاسيكية التى تجلت فى دقة رسم ملامح السيد المسيح ودراسة طيات ملابسه ورقة خطوط العباءة المنسدلة من على كتفه وتتدلى فوق فخذيه ، ويتجه بيده اليمنى إلى أحد الخراف ويمسك فى يده اليسرى بصليب طويل جداً كما لوكان ذلك إيحاء بربط السماء بالأرض ، وهذا المنظر الذى يضم الراعى مقتبس من صور اورفيوس ** وهو يعزف الموسيقى ليدخل السرور على قلوب قطيعه .

---

(1) Ravenna, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, New York, P.30

(*) نفذ هذا الضريح من اجل إبنة ثيودوزيوس الأول وهى جالابلاسيديا، التى توفيت عام ٤٥٠م .

(**) إله الموسيقى عند الرومان

وقد إستخدمت الخطوط البنية الداكنة والسوداء فى تحديد الخطوط الخارجية فى بعض أجزاء من جسد السيد المسيح وردائه وأجساد الخراف وبعض الصخور . ويتضح لنا محاولة الفنان للوصول بالأغنام والخراف إلى شكلها الطبيعى .

وبالرغم من ظهور التقاليد الكلاسيكية بوضوح ، إلا انها تختفى فى اسلوب تصوير النباتات التى إتخذت مساحات مجردة وإبتعد فيها الفنان عن نقل الشكل الطبيعى لأوراق النبات ، وتتميز هذه اللوحة برقة الألوان وهدوئها ، كما أنها تفوق لوحات كنيسة القديسة ماريا ماجورى فى طريقة التنفيذ المتناولة لمكعبات الفسيفساء والتى إختيرت بعناية ، كما صغر فيها حجم المكعب بعد أن إتخذ أحجاماً كبيرة نوعاً فى فسيفساء كنيسة القديسة ماريا ماجورى .

وهناك إثنين من المبانى الدينية المخصصة للتعميد فى رافينا ، وهما المعمودية الأرثوذكسية والمعمودية الأريانية *، وزخارف الفسيفساء فى هذه المعموديات لا توجد إلا فى القبة التى تعلو المكان المخصص للتعميد ، وعلى ذلك تظهر الجدران خالية من الرسوم بالمقارنة بزخارف القبة أو تحتوى على نقوش نحتية بارزة .

وتحتوى زخارف المعمودية الأرثوذكسية على ثلاث مستويات ، أولها المستوى الذى تتم فيه عملية التعميد نفسها،والثانى يحتوى على رسوم الحواريين الإثنى عشر وهم ممسكين بالتيجان متجهين بها صوب السيد المسيح ويوحنا المعمدان ، أما المستوى الثالث فيشتمل على رسوم لمساحات هندسية وأشكال معمارية وفتحات للنوافذ كما تبين فى لوحة شكل (٥٨) .

وشكل (٧٨) يعتبر تفصيلية من اللوحة السابقة ، ويظهر بها أحد الحواريين ممسكاً التاج ومن خلفه تنسدل الستائر ، وقد نفذت بحرص وعناية بمكعبات الفسيفساء مع مراعاة التدرج اللونى - كما يبدو ذلك فى رداء القديس أيضاً - على خلفية زرقاء اللون تتخللها بعض الكتابات المذهبة يرجح أن تكون أسماء القديسين انفسهم ، كما رسمت بعض الزخارف النباتية المحورة التى تخرج من مجموعة أوراق مجتمعة ، وتفصل بين كل حوارى والآخر وإتخذت أيضاً اللون الذهبى .

(*) بنيت بعد المعمودية الأرثوذكسية بحوالى قرن من الزمان .

أمـــا المعمودية الأريانية فتتكون من مستويين ، كما نرى فى شكل (٧٩) احدهما المستوى الخاص بعملية التعميد والآخر خاص بالحواريين وهم متجهين ايضاً إلى كرسى العرش الخاص بالسيد المسيح،يفصل بينهم فى هذه اللوحة كثير من جذوع النخيل ذات الشكل المجرد . وشكل (٧٩-أ) يصور عملية التعميد فى المستوى الأول - تفصيلية من اللوحة السابقة - يتضح لنا فيها عدم إهتمام الفنـان بدراسة التشريح الطبيعى لجسد السيد المسيح ، كما لم يـراع النسب الطبيعية أيضاً فى جسد يوحنا المعمدان ، ولكنه بالرغم من ذلك قد نجح فى نقل الإحساس بشفافية ميـاه التعميد التى تغطى النصف السفلى من جسد السيد المسيح ويديه وتظهره فى نفس الوقت ، وذلك تحقق من خلال حسن إنتقائه الدرجات اللونية لمكعبات الفسيفساء .

وتزخر كنيسة القديس ابولينار الجديدة * بمجموعة من لوحات الفسيفساء وهى تجمع ايضاً بين اسلوبى العصر المسيحى المبكر والبيزنطى ، وتتضح الأساليب المسيحية المبكرة فى الجزء العلوى من جدران المجاز العريض والتى تعلو النوافذ وهى تحتوى على موضوعات دينية ورسوم تصف مواقف من حياة السيد المسيح ومعجزاته فى شفاء المرضى وإحياء الموتى .

وهذه اللوحات موضوعة وفق الترتيب الزمنى للأحداث القديمة الخاصة بالسيد المسيح ، وهى تنقسم إلى مرحلتين : يظهر فى المرحلة الأولى مصوراً فى هيئة شاب صغير غير ملتح ، كما يبدو فى ملامحه ،كما نرى فى لوحة شكل (٨٠-أ) حيث نشاهد السيد المسيح يقف بين أربعة من الحواريين فى تصميم متماثل ومتوازن ، وهى تسجل إحدى معجزاته التى إتضحت فى تضاعف أعداد الخبز والأسماك بعد وضع يديه عليهما ، ولوحة شكل (٨٠- ب) التى تصور السيد المسيح يحاسب الخلق اللذين رمز إليهم بقطيع الخراف فى هذه اللوحة وهو يفصل بينهم،ويقف بجواره ملكان على اليمين واليسار يساعداه فى إصدار الأحكام عليهم .

اما المرحلة الثانية فتشتمل على اللوحات التى تصور السيد المسيح أكبر سناً وملتحياً وهى تحكى مواقف من حياته فى فترات متقدمة ، واللوحة شكل (٨٠-جـ) نشاهد فيها خيانة يهـوذا للسيد المسيح ويقف من حوله الحواريين والجنود أصحاب

(*) كانت تعرف باسم كنيسة القديس مارتين ثم تغير إسمها إلى هذا الإسم نسبة إلى القديس ابو لينار الذى نقلت رفاته إليها واضيف إليها لفظ " الجديدة " لتختلف عن الكنيسة الأصغر والتى تحمل نفس الإسم .

الـــزى الملــون على يمين السيد المسيح ، أما لوحة العشــاء الأخيـــر التى نراها فى لوحـة شكل (٨٠ - د) يبــدو فيها السيد المسيح ملتحياً أيضاً ويلتـــف فيها الحواريون حول المائدة النصف مستديرة . ويشير الدكتور ثروت عكاشة إلى شكل هذه المائدة بأنها "تشبه كثيراً الأسلوب المتبع فى الولائم الرومانية" (١) .



(١) تاريخ الفن - الفن البيزنطى - الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٢٤.



شكل رقم (١) إطار يحتوى على مجموعة من الرؤوس المتجاورة يحدد لوحة الفسيفساء في أرضية قصر بيشابور فسيفساء ساسانية ايران - النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي



شكل رقم (٢) عازفة القيثارة - فسيفساء ساسانية- أرضية قصر بيشابور ايران - النصف الثاني من القرن الثالث الميلادى.



شكل رقم (٢-أ) عازفة القيثاره-تفصيلية من اللوحة السابقة-فسيفساء ساسانية -أرضية قصر بيشابور -- النصف الثاني من القرن الثالث الميلادى.



شكل رقم (٣) إحدى سيدات البلاط الملكي-فسيفساء ساسانية - أرضية قصر بيشابور ايران النصف الثاني من القرن الثالث الميلادى.



شكل رقم (٤) سيده تمسك بباقة زهور – فسيفساء ساسانية – أُرضية قصر بيشابور – ايران-
النصف الثاني من القرن الثالث الميلادى.



شكل رقم (٥) فتاة صغيرة تجلس أمام جذع شجرة – فسيفساء ساسانية – أُرضية قصر بيشابور
ايران- النصف الثاني من القرن الثالث الميلادى.



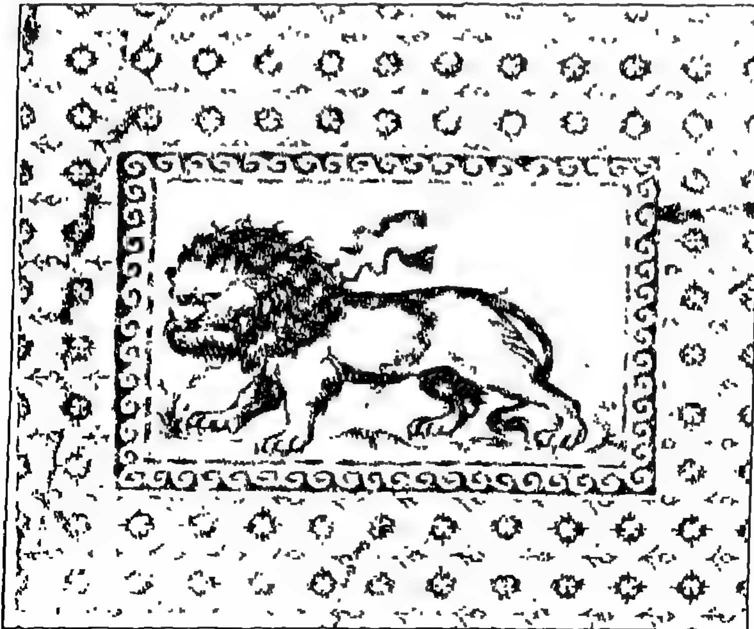
شكل رقم (٦) فتاه ترتدى ملابس البحر- تفصيلية من أُرضية تضم عشر راقصات – فسيفساء رومانية – قصر بيزا أرمرينا – القرن الثالث الميلادى.



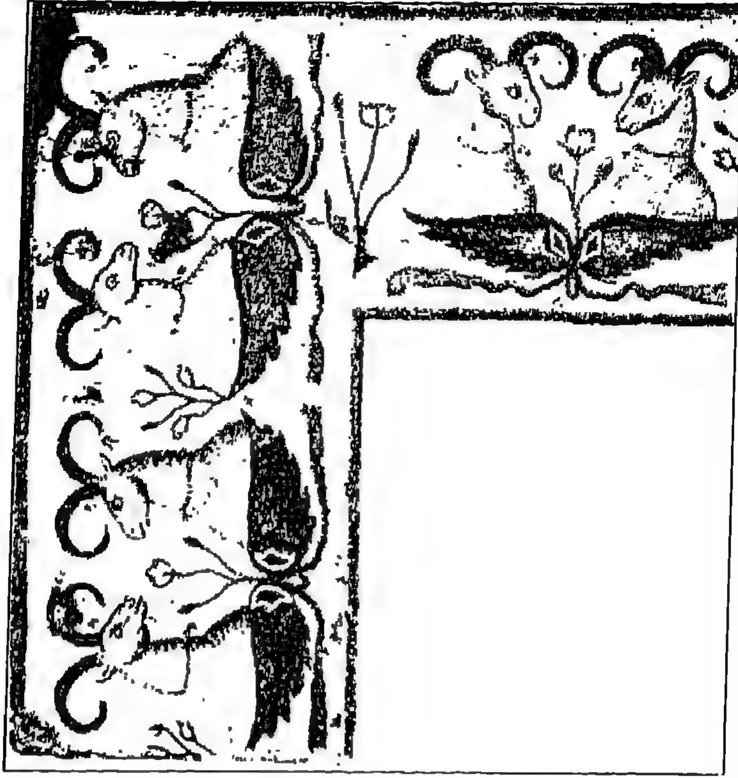
شكل رقم (٧) وجه فتاة صغير ة تفصيلية من الإطار الخارجي – فسيفساء ساسانية – أرضية قصر بيشابور – ايران- النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي.



شكل رقم (٨) إطار زخرفي يتضمن الرؤوس الآدمية-تفصيلية من فسيفساء كنيسة القديس ڤيتال-راڤينا -فسيفساء بيزنطية -النصف الأول من القرن السادس الميلادى.



شكل رقم (٩) صورة أسد بوضع جانبي-تفصيلية من فسيفساء أرضية -فسيفساء ساسانية- أنطاكية-القرن الخامس الميلادى.



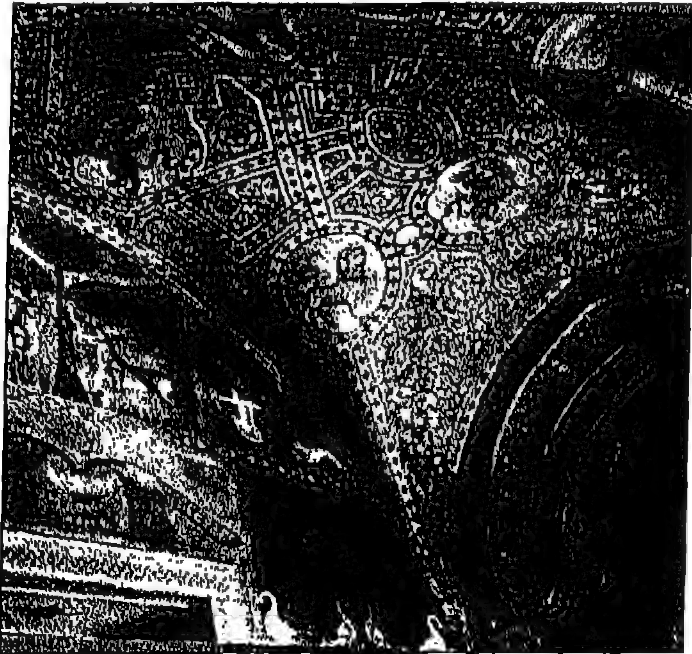
شكل رقم (١٠) الجديان المجنحة المتقابلة(تفصيلية من الإطار الخارجي)- فسيفساء ساسانية- أنطاكية- متحف اللوفر باريس- القرن الرابع الميلادى•



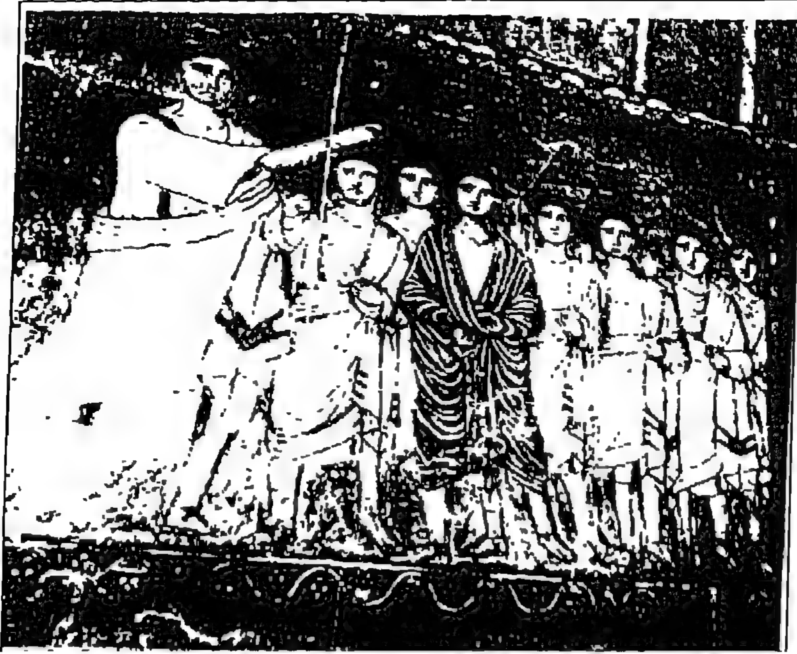
شكل رقم (١١) تفريعات أوراق الأكانثوس - نقوش حجرية -قصر بيشابور -النصف الثاني الميلادي (فن ساساني)•



شكل رقم (١٢) زخارف الطيور و أوراق الأكانثوس -تفصيلية من الفسيفساء أسفل قبة كنيسة القديس ڤيتال-رافنا -فسيفساء بيزنطية -النصف الأول القرن السادس الميلادى.



شكل رقم (١٣) مشاهد الصيد و الحيوانات المتقابلة - حجرة الملك روچر الثاني- فسيفساء القصر الملكي- فسيفساء بيزنطية- باليرمو(صقلية) القرن الثاني عشر الميلادي- ١١٥٤:١١٦٦م.



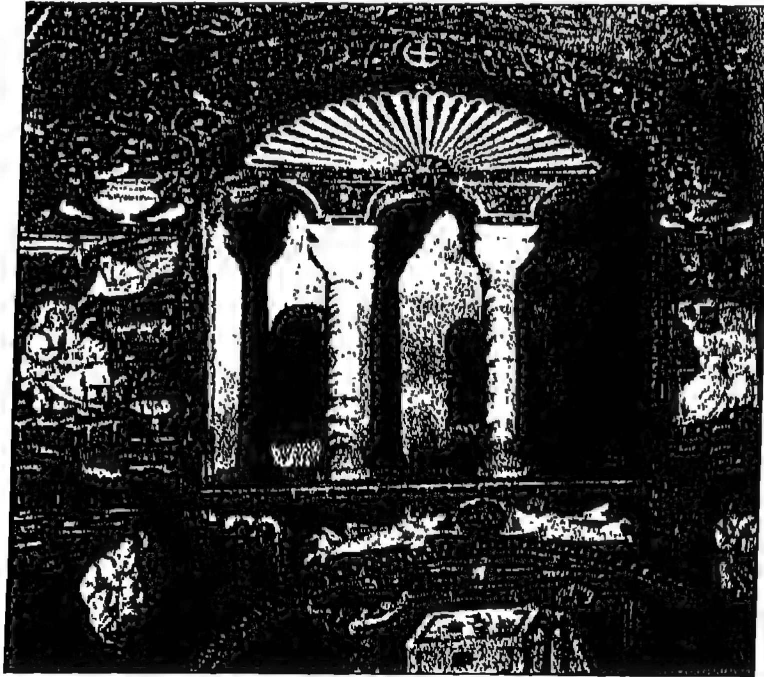
شكل رقم (١٤) صموئيل يمسح رأس داود بالزيت - حائط كنيسة دورا أوروبوس - رسم جداري.



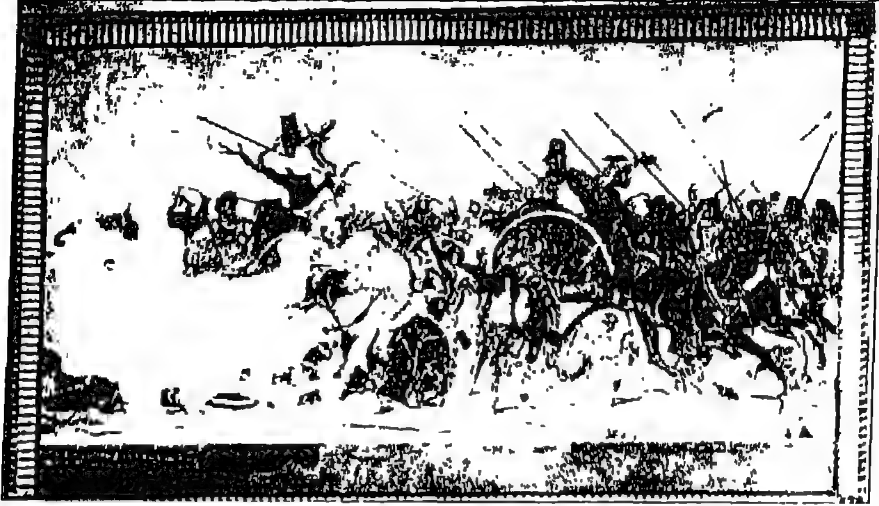
شكل رقم (١٥) الإمبراطور جستنيان و الأسقف مكسيميان - فسيفساء حنية الجدار الجنوبي كنيسة القديس فيتال - رافينا - فسيفساء بيزنطية - النصف الأول من القرن السادس الميلادى.



شكل رقم (١٦) صورة الملاك المجنح – نقش حجري فوق مدخل كهف بمدينة تاج بوسطن – من القرن الخامس إلى السابع الميلادي (فن ساساني)٠



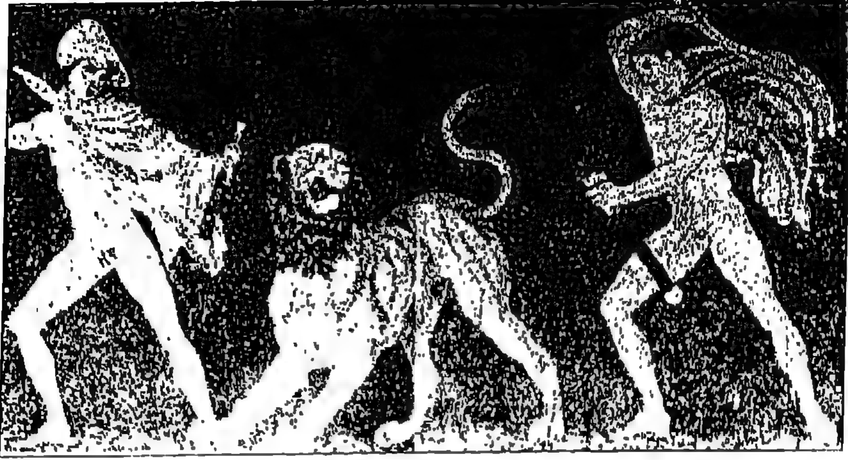
شكل رقم (١٧) زخارف نباتيه و موضوعات من العهد القديم -فسيفساء الجانب الجنوبي كنيسة القديس ڤيتال-راڤينا -فسيفساء بيزنطية – النصف الأول من القرن السادس الميلادي٠



شكل رقم (١٨) فسيفساء الإسكندر- متحف الآثار - نابولي - القرن الثاني قبل الميلاد - الارتفاع ٣،٤٢ متر - فسيفساء هيللينستية - تقليد لعمل أصلى يوناني - النسخة الأصلية عبارة عن أرضية ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع قبل الميلاد .



شكل رقم (١٩) قناع و فواكه - دار إله الغابات - بومبى - متحف الآثار - نابولي- فسيفساء هيللينستية - القرن الثاني قبل الميلاد .



شكل رقم (٢٠) فسيفساء صيد الأسد - متحف الآثار - مدينه بيلا قسيفساء هيللينستية - نهاية القرن الرابع قبل الميلاد- الإرتفاع ١،٦٢٥ متر .



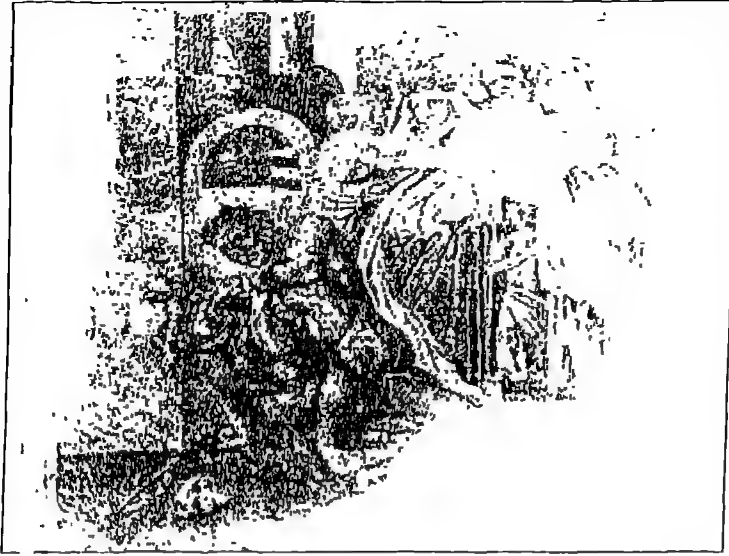
شكل (٢١) فسيفساء صيد الغزال - مدينة بيلا - فسيفساء هيللينستية القرن الرابع قبل الميلاد- الإرتفاع ٣،١٠ متر .



شكل رقم (٢١ـ أ) فسيفساء صيد الغزال -تفصيلية من اللوحة السابقه٠



شكل (٢٢) فسيفساء إختطاف تيزيه لهلين – متحف الآثار – مدينة بيلا - فسيفساء هيللينستية – النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد – المساحة الكلية ٨،٤٠ × ٢،٨٠ متر٠



شكل رقم (٢٣) فسيفساء ثيز و ن و المينيتور - بومبي متحف الاثار نابولي فسيفساء هيللينستية - القرن الثاني قبل الميلاد ٠



شكل رقم (٢٤) ديونيسيوس يمتطي الفهد - دار الأقنعة - ديلوس - فسيفساء هيللينستية - القرن الثاني قبل الميلاد - الإرتفاع ١،٠٨ متر ٠



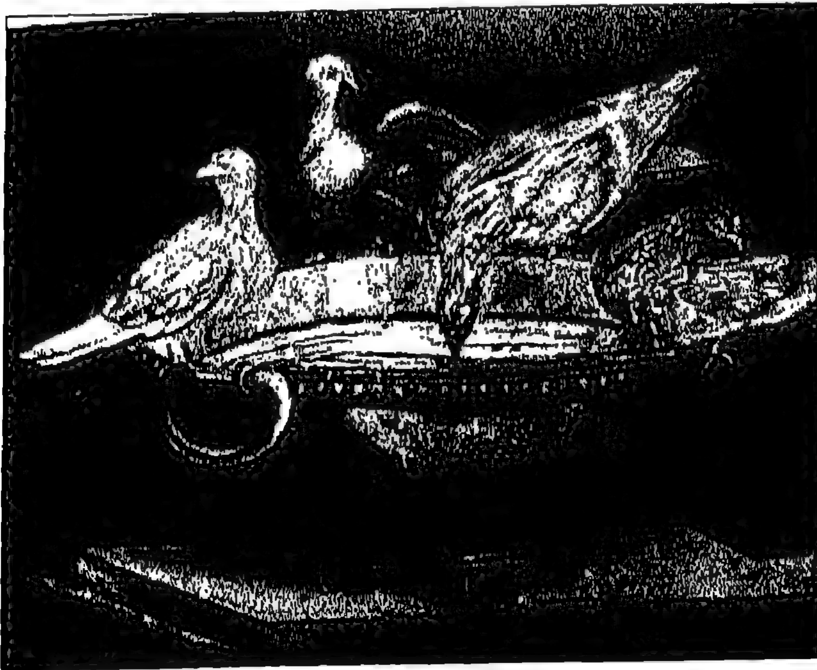
شكل رقم (٢٥) فسيفساء الموسيقيين الجائلين - ڤيلا سيسيرون - بومبى - متحف الاثار - نابولي - فسيفساء هيللينستية - النصف الثاني من القرن الثاني قبل الميلاد نسخةٌ من عمل أصلي يرجع إلى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد.



شكل رقم (٢٦) فسيفساء مشهد زيارة إلى الساحرة - ڤيلا سيسيرون- بومبى - متحف الآثار - نابولي - فسيفساء هيللينستية - القرن الثاني قبل الميلاد- نسخة من عمل أصلي يرجع إلى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد.



شكل رقم (٢٧) فسيفساء إيروس (إله الجنس)- تفصيلية دار أولياء العهد ديلوس - فسيفساء هيللينستية – النصف الثاني القرن الثاني الميلادى.



شكل رقم (٢٨) صور الحمام على الإناء – ڤيلا هادريان – تيڤولى – متحف كابيتولين – روما - - فسيفساء هيللينستية – القرن الثاني الميلادي – نسخة من عمل أصلي يرجع إلى بداية القرن الثاني قبل الميلاد.



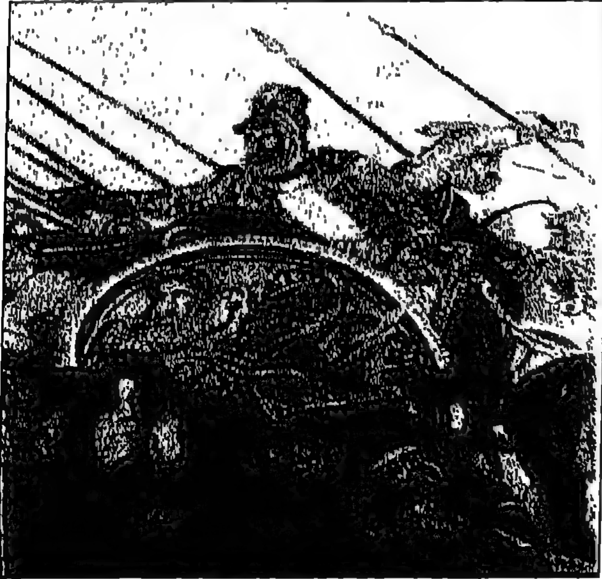
شكل رقم (٢٩) فسيفساء الكائنات البحرية – دار إله الغابات – بومبى – متحف الآثار – نابولي –فسيفساء هيللينستية – نهاية القرن الثاني قبل الميلاد إرتفاع ١،١٧ م٠



شكل رقم (٣٠) فسيفساء الكائنات البحرية في قاع البحر – دار إله الغابات – بومبى – متحف الآثار – نابولي –فسيفساء هيللينستية – نهاية القرن الثاني قبل الميلاد –إرتفاع ٠،٦٢ م٠



شكل رقم(٣١) تفصيلية من فسيفساء المشاهد النيلية – دار إله الغابات –بومبى - متحف الآثار نابولي - فسيفساء هيللينستية –القرن الثاني قبل الميلاد –الإرتفاع ٠،٦٤ متر ٠



شكل رقم (٣٢أ) الإسكندر الأكبر - تفصيلية من فسيفساء الإسكندر - متحف الآثار- نابولي - فسيفساء هيللينستية –القرن الثاني قبل الميلاد ٠



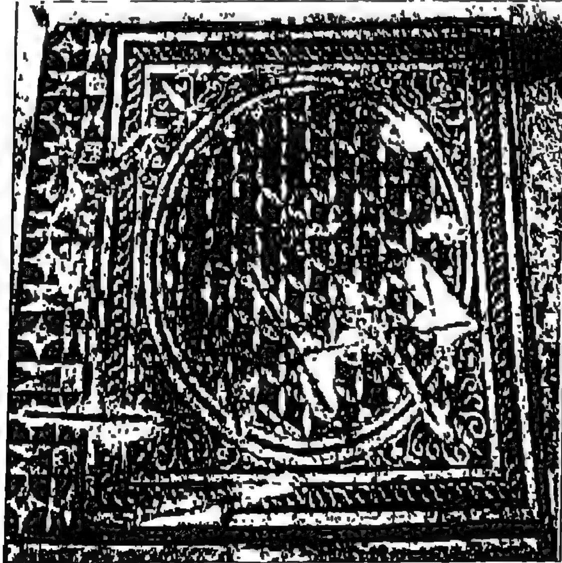
شكل رقم(٣٢- ب) الملك دارا (ملك الفرس) تفصيلية من فسيفساء الإسكندر - متحف الآثار - نابولي - فسيفساء هيللينستية - القرن الثانى قبل الميلاد.



شكل رقم (٣٣) فسيفساء مشاهد نيلية (برينست) - متحف برنستينو باربريانو - بالسترينا - فسيفساء هيللينستية - القرن الأول قبل الميلاد - المساحة ٥،٢٥ × ٦،٥٦ متر.



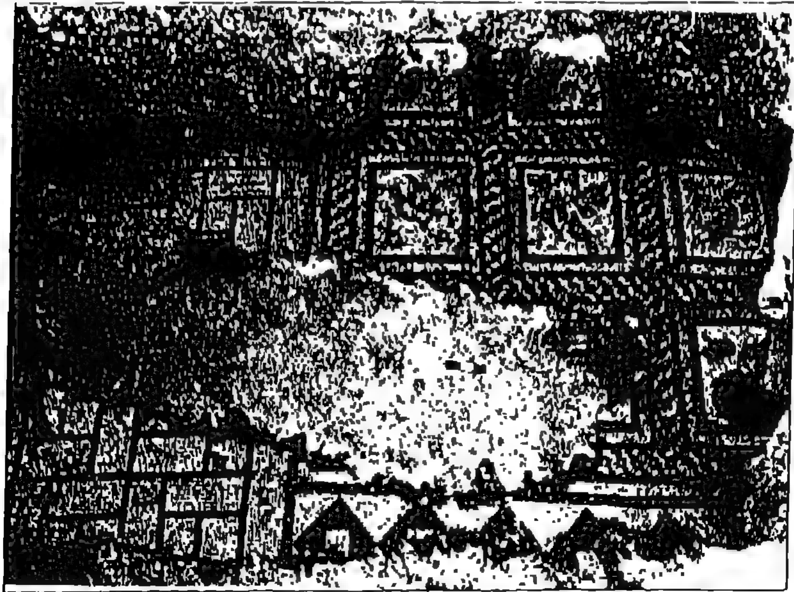
شكل رقم (٣٣-أ) معبد ديلا فورتونا - تفصيلية من اللوحة السابقة - متحف برنستينو باربريانو- بالسترينا - - فسيفساء هيللينستية - القرن الأول قبل الميلاد .



شكل رقم (٣٤) زخارف هندسية - فسيفساء أرضية منزل بالمعمورة - (فسيفساء هيللينستية) المتحف اليوناني الروماني-الاسكندر ية .



شكل رقم (٣٥) زخارف هندسية ـ فسيفساء أرضية منزل بالشاطبي ـ(فسيفساء هيللينستية) المتحف اليوناني الروماني-الأسكندرية.



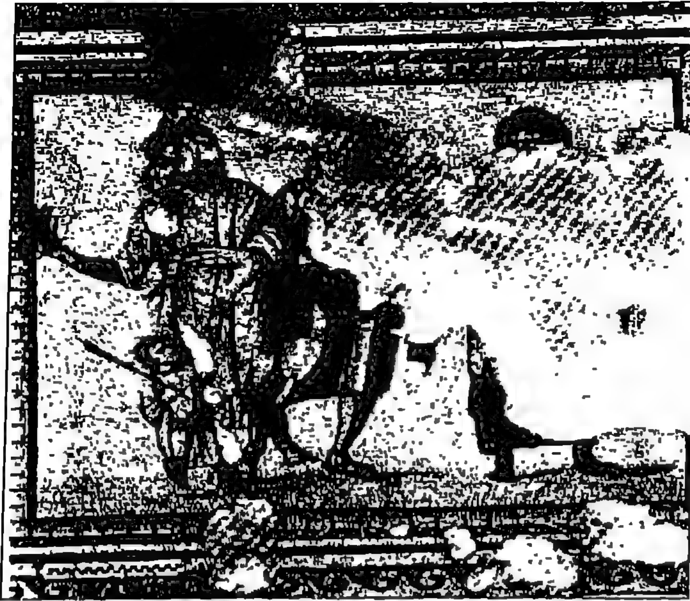
شكل رقم (٣٦) طيور و زخارف هندسية ـ فسيفساء أرضية منزل بكوم الدكه ـ(فسيفساء هيللينستية) المتحف اليوناني الروماني الاسكندريه.



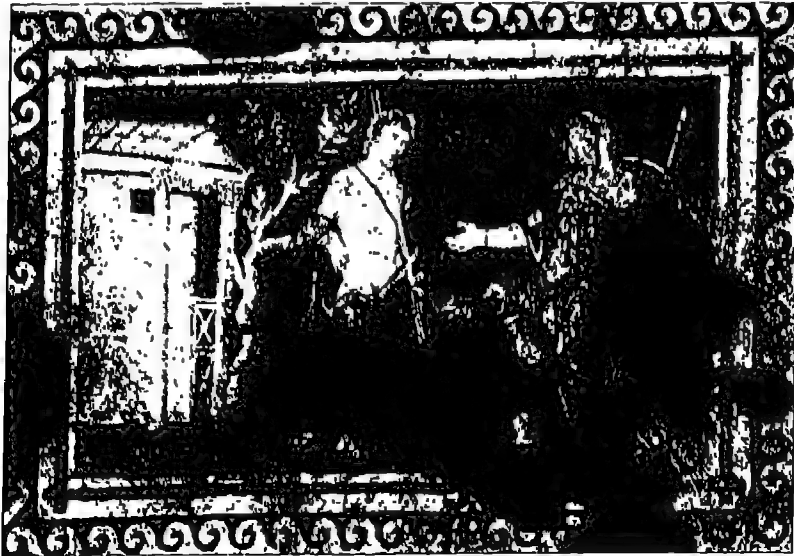
شكل رقم (٣٧) تجسيد مدينة الأسكندرية - ثميوس - فسيفساء هيللينستية -المتحف اليونانى الروماني- الأسكندرية- القرن الثاني قبل الميلاد •



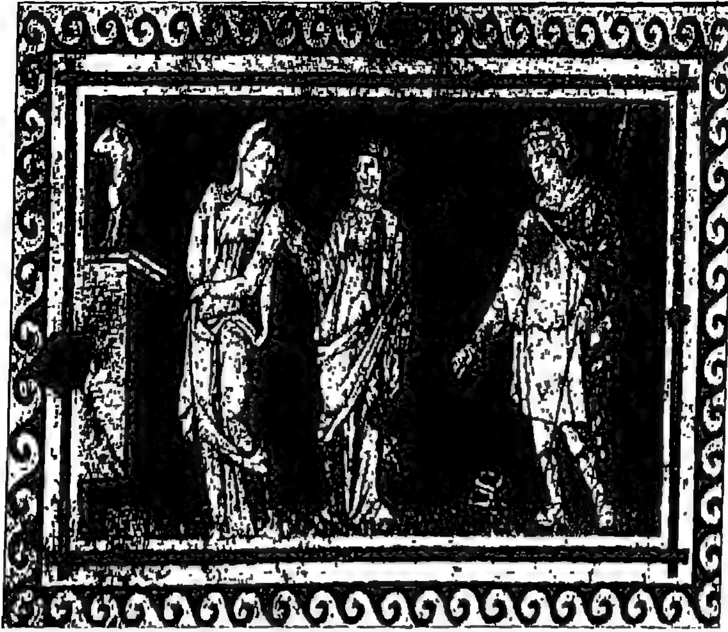
شكل رقم (٣٨) تجسيد مدينة الأسكندرية - ثميوس - فسيفساء هيللينستية -المتحف اليونانى الروماني- الأسكندرية- النسخة الثانية•



شكل رقم (٣٩) ميديا و جيسون (مشهد مسرحى من أُعمال أُوربيدس المسرحيةً) - اللوحة المركزية - أرضية ڤيلا بمدينة دافنى - فسيفساء هيللينستية - انطاكية - أُواخر القرن الثانى الميلادى.



شكل رقم (٤٠) مشهد مسرحى (من أعمال أُوربيدس المسرحيةَ) - اللوحة الثانية (يمين اللوحة المركزية) - أُرضية ڤيلا بمدينة دافنى - فسيفساء هيللينستية - أنطاكية - أُواخر القرن الثانى الميلادى.



شكل رقم (٤١) فيدرا و هيبو ليتوس تتوسطهم الخادمة - مشهد مسرحي (من أعمال أوربيدس المسرحية) -اللوحة الثالثة (يسار اللوحة المركزية) -أرضية ڤيلا بمدينة دافني- فسيفساء هيللينستية – أنطاكية – أواخر القرن الثاني الميلادى.



شكل رقم (٤٢) باريس و هيلين و أفروديت - مشهد مسرحي (من أعمال أوربيدس المسرحية) -اللوحة الرابعة (أعلى اللوحة المركزية) -أرضية ڤيلا بمدينة دافني- فسيفساء هيللينستية – أنطاكية – أواخر القرن الثاني الميلادى.



شكل رقم (٤٣) إيفجينيا (مشهد مسرحي) - فسيفساء منزل في أنطاكية - فسيفساء هيللينستية - القرن الثاني الميلادي.



شكل رقم (٤٤) القديس لورانس - فسيفساء الحائط الحلقي للضريح- ضريح جالا بلاسيديا - رافينا -فسيفساء بيزنطية - القرن الخامس الميلادي .



شكل رقم (٤٥) العذراء تتعلم الوقوف و السير – فسيفساء كنيسة المخلص – القسطنطينية – فسيفساء بيزنطية – النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادى.



شكل رقم (٤٦) مشهد من حياة العذراء – تفصيلية من فسيفساء الدهليز الداخلي – كنيسة المخلص – القسطنطينية – فسيفساء بيزنطية – القرن الرابع عشر الميلادى.



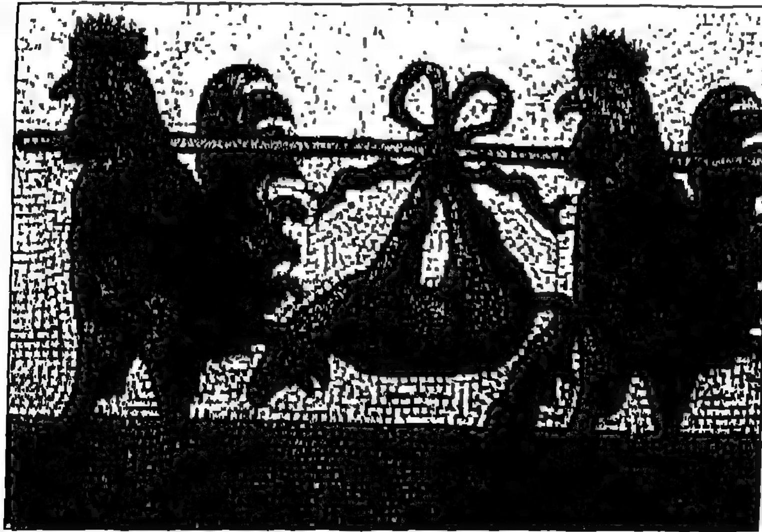
شكل رقم (٤٧) قبلة يهوذا – فسيفساء دير دافني – أتيكا فسيفساء بيزنطية- القرن الحادي عشر الميلادي •



شكل رقم (٤٨) مشهد رعوي – تفصيلية من فسيفساء أرضية ڤيلا هادريان – تيڤولي – فسيفساء هيللينستية – القرن الثاني الميلادي •



شكل رقم (٤٩) القديس لوقا – فسيفساء كنيسة القديس ڤيتال- راڤينا – فسيفساء بيزنطية-القرن السادس الميلادي٠



شكل رقم (٥٠) ديكان يحملان ثعلبا متدليا من عصا – تفصيلية من فسيفساء أرضية الصالة العرضية – كنيسة القديس مرقص – ڤينيسيا –فسيفساء بيزنطية-القرن الثاني عشر الميلادى٠



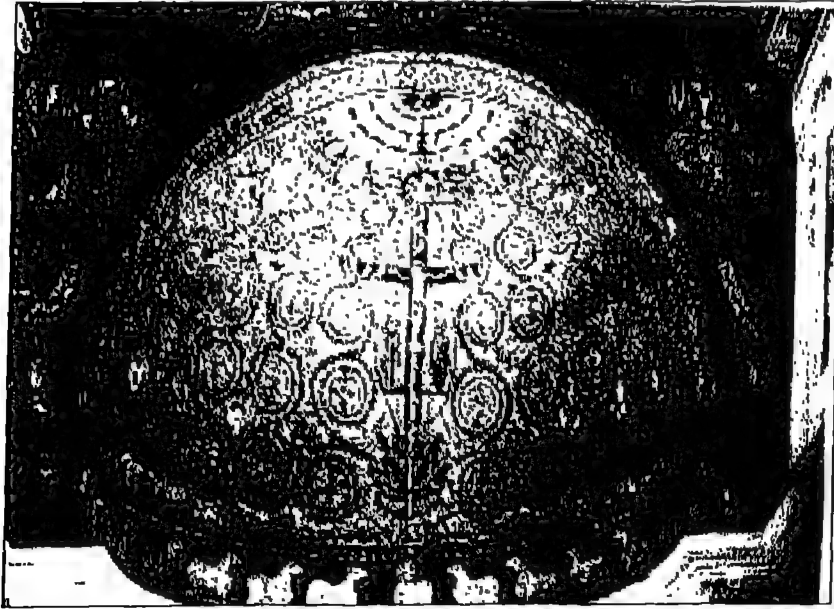
شكل رقم (٥١) فصول السنة -فسيفساء أرضية - متحف كورينيوم - فسيفساء رومانية - القرن الثاني عشر الميلادي •



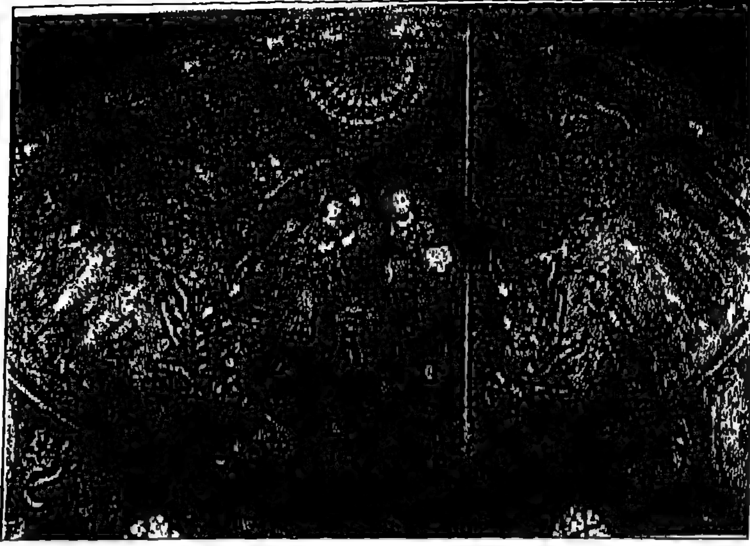
شكل رقم (٥١-أ) الخريف - تفصيلية من فسيفساء الأرضية (فصول السنة) •



شكل رقم (٥٢) فسيفساء الجدار الأيمن (يتضمن الشكل المروحي أعلى الجدار) صحن دار الغزال في هيراكلـيوم - القرن الأول قبل الميلاد.



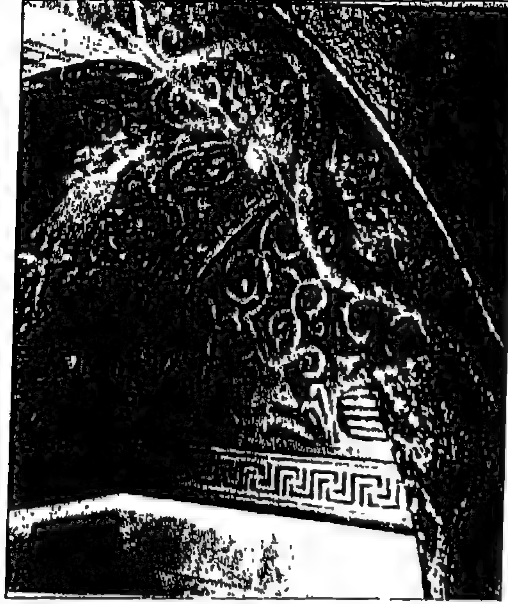
شكل رقم (٥٣) فسيفساء الحنية وقوس النصر - كنيسة القديس كليمانت- روما - بداية القرن الثاني عشر الميلادي.



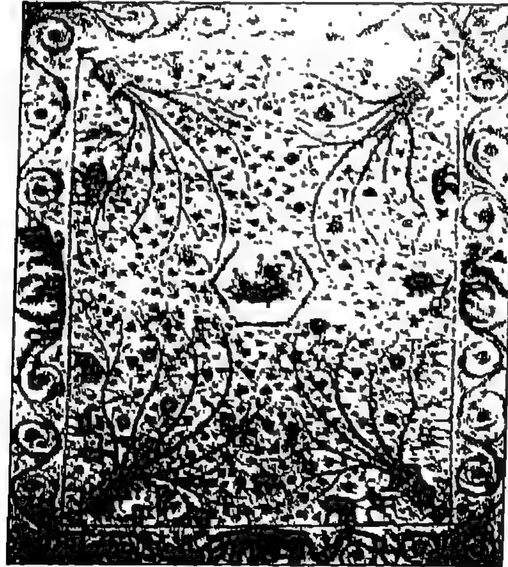
شكل رقم (٥٤) تتويج العذراء - فسيفساء الحنية الرئيسية - من أعمال چاكوبو توريني كنيسة القديسة ماريا ماجوري - روما - أواخر القرن الثالث عشر - ١٢٩٥م٠



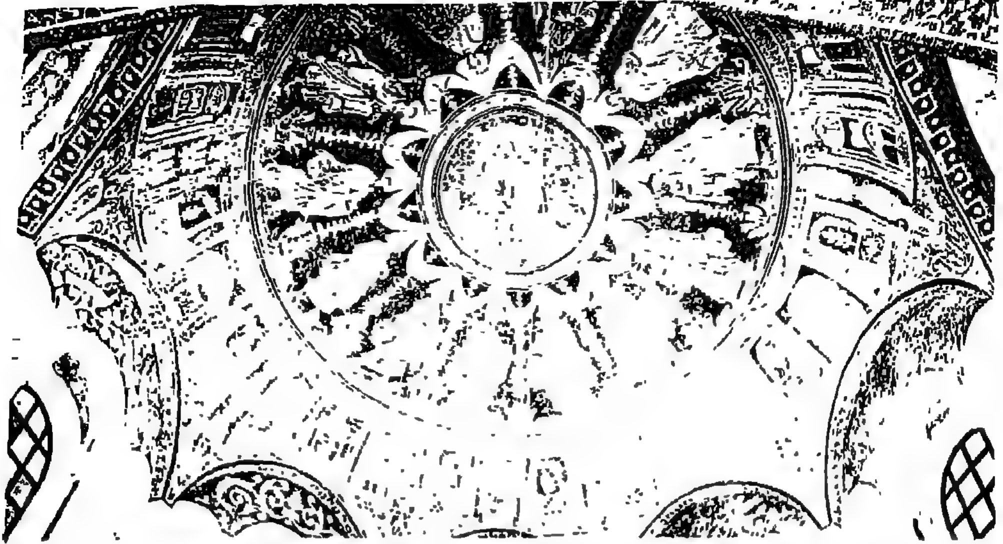
شكل رقم (٥٥) أوراق الأكانثوس تتخللها طيور - تفصيلية من أرضية فسيفساء (فسيفساء تونسية) - متحف باردو٠



شكل رقم (٥٦) تفصيلية من أحد أركان الجدران العلوية - فسيفساء ضريح جالا بلاسيديا رافينا - القرن الخامس الميلادي.



شكل رقم (٥٧) تفريعات الأكانثوس وأوراق الكروم تتوسطها العناصر الآدمية والحيوانية - أرضية فسيفساء (فسيفساء تونسية) متحف الديجم(Eldjem)
النصف الثاني من القرن الثالث الميلادى .



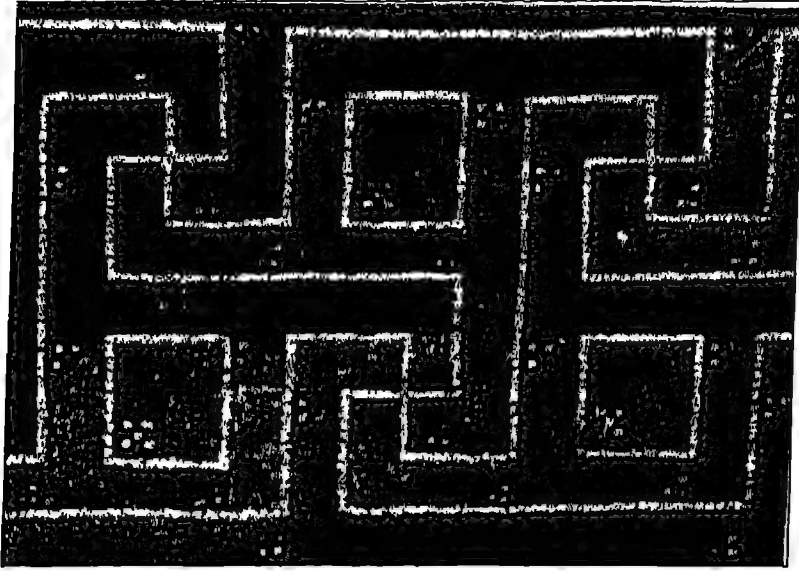
شكل رقم (٥٨) فسيفساء قبة المعمودية الأرثونكسية – رافينا – القرن الخامس – ٤٤٩: ٤٥٢م



شكل رقم (٥٩) حاملي الأكواب – فسيفساء أرضية دار حاملي الأكواب – (فسيفساء تونسية) متحف باردو – نهاية القرن الثالث الميلادي.



شكل رقم (٦٠) إكليل الغار إلى جانب بعض الزهور والثمار – إطار زخرفي (فسيفساء تونسية) – متحف باردو.



شكل رقم (٦١) تفصيلية من فسيفساء الإطار الخارجي المحدد للقبو الداخلي ضريح جالابلاسيديا -- رافنا – أوائل القرن الخامس الميلادي ٠



شكل رقم (٦٢) فسيفساء لسيدة تحمل صولجاناً – قرطاج – شمال إفريقيا أواخر القرن الرابع وبداية الخامس الميلادى ٠



شكل رقم (٦٣) السيد المسيح الراعي – (تفصيلية) فسيفساء أرضية - كاتدرائية أكيليا أواخر القرن الخامس الميلادي.



شكل رقم (٦٤) السيد المسيح يبدو كالشمس – فسيفساء قبة الضريح - كنيسة القديس بطرس روما – بداية القرن الرابع الميلادي .



شكل رقم (٦٥) أرضية فسيفساء تصور قصة نوح – بازيليكا أكيليا
حاليا كاتدرائية الأسقف تيودور - القرن الرابع الميلادي – ٣١٠-٣٢٠م .



شكل رقم (٦٦) زخارف طيور ونباتات – (تفصيلية) من فسيفساء قبة الضريح الخاص بالقديسة
كونستانزا – روما – القرن الرابع الميلادي.



شكل رقم (٦٧ -أ) فسيفساء قبة ضريح القديسة كونستانزا - روما - القرن الرابع الميلادي.



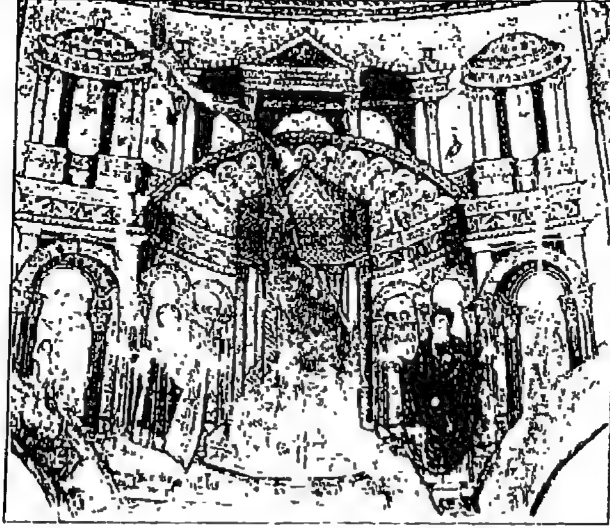
شكل رقم (٦٧-ب) وجه لقسطنطينا - (تفصيلية) من فسيفساء قبة ضريح القديسة كونستانزا
روما -- القرن الرابع الميلادي.



شكل رقم (٦٨) السيد المسيح يتوسط القديس بيتر والقديس بولس – فسيفساء إحدى الحنيات الجانبية – ضريح القديسة كونستانزا - روما – القرن الرابع الميلادي – ٣٢٠م ٠



شكل رقم (٦٩) السيد المسيح جالسا على العرش وسط الحواريين والإنجيليين الأربعة فسيفساء حنية كنيسة القديسة بود نزايانا – روما – نهاية القرن الرابع الميلادي ٠



شكل رقم (٧٠) تفصيلية لفسيفساء القبة - كنيسة القديس جورج - سالونيك
أواخر القرن الرابع الميلادي ٠



شكل رقم (٧١) النبي موسى يشير إلى البحر فينفلق - فسيفساء كنيسة القديسة ماريا ماجوري
روما - القرن الخامس الميلادي ٠



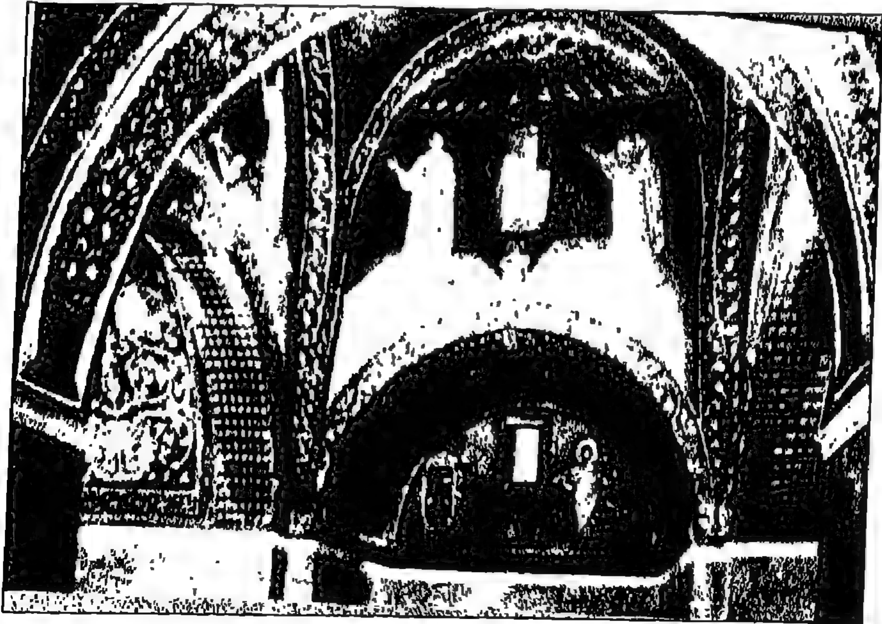
شكل رقم (٧٢) بنو إسرائيل يرمون النبي موسى بالحجارة - فسيفساء كنيسة القديسة ماريا ماجوري - روما - القرن الخامس الميلادي.



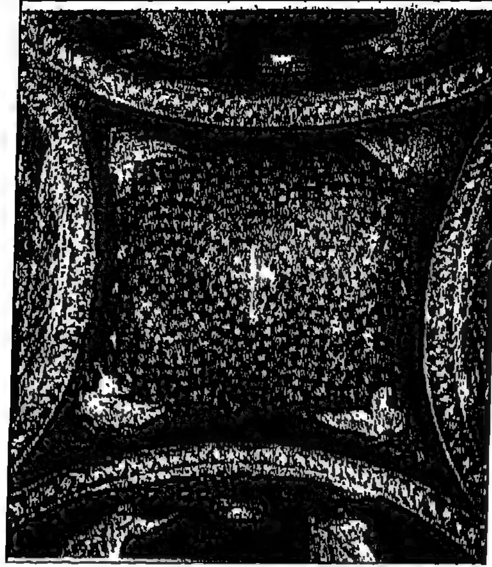
شكل رقم (٧٣) إبراهيم يقدم الخبز (قربان) - فسيفساء كنيسة القديسة ماريا ماجوري- روما - القرن الخامس الميلادي .



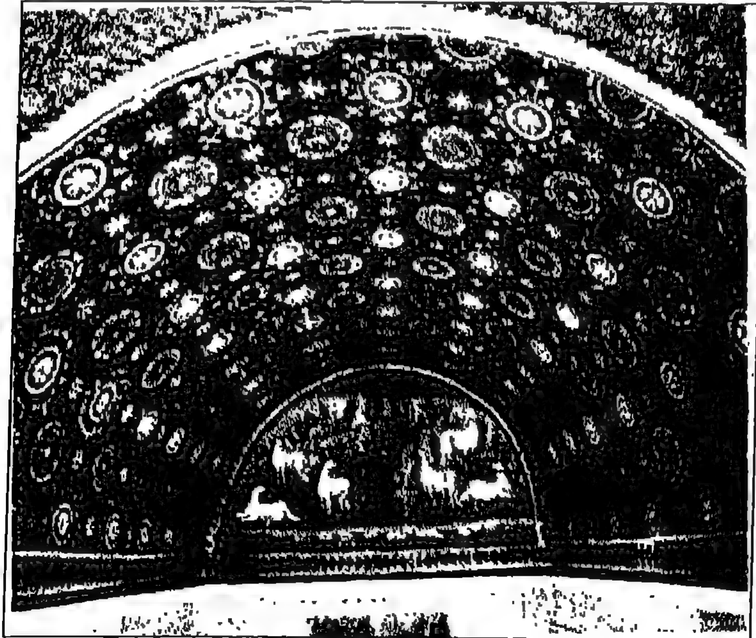
شكل رقم (٧٤) النبي إبراهيم يستقبل ثلاثة من الملائكة – فسيفساء كنيسة القديسة ماريا ماجوري -روما – القرن الخامس الميلادي – ٤٣٥-٤٤٠م ٠



شكل رقم (٧٥) منظر داخلي – فسيفساء القديس لورانس – ضريح چالابلاسيديا – رافينا أوائل القرن الخامس الميلادي ٠



شكل رقم (٧٦) فسيفساء قبة ضريح جالابلاسيديا - رافينا - القرن الخامس الميلادي.



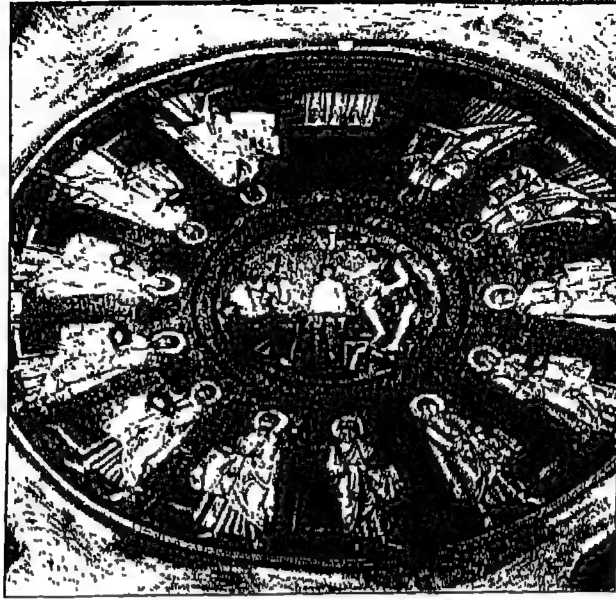
شكل رقم (٧٧) فسيفساء الراعي الصالح - ضريح جالابلاسيديا - رافينا منتصف القرن الخامس الميلادي .



شكل رقم (٧٧-أ) الراعي الصالح - تفصيلية من اللوحة السابقة - فسيفساء ضريح جالابلاسيديا رافينا - منتصف القرن الخامس الميلادي ٠



شكل رقم (٧٨) القديس حنا يحمل التاج - تفصيلية من فسيفساء قبة المعمودية الأرثونكسية رافينا - القرن الخامس الميلادي - ٤٤٩-٤٥٢م ٠



شكل رقم (٧٩) تعميد السيد المسيح – فسيفساء قبة المعمودية الأريانية – رافينا
القرن الخامس الميلادي – ٤٩٣م .



شكل رقم (٧٩-أ) القديس يوحنا يقوم بتعميد السيد المسيح – تفصيلية من اللوحة السابقة-
فسيفساء قبة المعمودية الأريانية – رافينا – القرن الخامس الميلادي – ٤٩٣م .



شكل رقم (٨٠-أ) السيد المسيح وسط الحواريين (معجزة الخبز والأسماك) -فسيفساء كنيسة القديس أبوليناريوس الجديدة - رافينا - بداية القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (٨٠-ب) السيد المسيح يفصل بين الأغنام والماعز (يوم الحساب) -فسيفساء كنيسة القديس أبوليناريوس الجديدة - رافينا - بداية القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (٨٠- ج) قبلة يهوذا للسيد المسيح – فسيفساء كنيسة القديس أبوليناري الجديدة رافينا – بداية القرن السادس الميلادي ٠



شكل رقم (٨٠-د) العشاء الأخير – فسيفساء كنيسة القديس أبوليناري الجديدة رافينا – بداية القرن السادس الميلادي٠

الباب الثانى

فسيفساء العصر البيزنطى

- **الفصل الأول :** تأثيرات البيئة المحلية فى تكوين الأعمال الفنيـــة .
- **الفصل الثانى :** العمارة الكنسية البيزنطية وعلاقتها بفن الفسيفساء.
- **الفصل الثالث :** الموضوعات التى تناولها فـــن الفسيفساء البيزنطى .

الفصل الأول

تأثيرات البيئة المحلية فى تكوين الأعمال الفنية

- لمحـــة تاريخيـــة .
- الموقع الجغرافى ومميزاته .
- العوامل السياســـية .
- العوامل الاجتماعية .
- التأثيرات الدينية وحركة محطمى الصور .

الفصل الأول

تأثيرات البيئة المحلية فى تكوين الأعمال الفنية

• لمحـة تاريخية :

يعتبر القرن الرابع الميلادى هو بداية التاريخ البيزنطى ، وتمهيداً للحضارة البيزنطية الجديدة التى كان مصدرها العاصمة بيزنطة * (القسطنطينية) عندما أعلنت المسيحية ديانة رسمية للإمبراطورية فى عهد الإمبراطور «قسطنطين » ، وإستمر بقاء هذه الإمبراطورية ما يقرب من إحدى عشر قرناً ،حتى سقطت على أيدى الأتراك العثمانيين فى القرن الخامس عشر الميلادى ، وفى أثناء هذه الفترات الزمنية الطويلة تعرضت أجزاء وبلاد من الإمبراطورية للنهب والتخريب أو الإستيلاء عليها من قبل الأعداء ، وتغيرت ممتلكاتها من فترة إلى أخرى ، وتعرضت لفترات إنتعاش وإزدهار تارة وخمول وإضمحلال تارة أخرى .

وفى عهد « جستنيان » تم توسيع ممتلكات الإمبراطورية بضم شمال أفريقيا وجنوب اسبانيا وجزر البليار ، ولكن محاولاته باءت بالفشل عندما حاول ضم بلاد الفرس التى خاض حروباً كثيرة معها ، وإنتهت بأن " يدفع « جستنيان » ضريبة قدرها إحدى عشر ألف ليرة مقابل إعلان السلام بين الإمبراطورية البيزنطية والفرس " (١) .

وقد تلى حكم « جستنيان » حكم الإمبراطور « فوقاس » (٦٠٢ - ٦١٠م) الذى عمت البلاد خلاله الفوضى والإضطرابات وكثرت الفتن الداخلية وغارات الأعداء ، إلى أن أتى «هرقل » وهو أشهر الحكام البيزنطيين اللذين حكموا الإمبراطورية وإمتدت فترة حكمه بين عامى (٦١٠ - ٦٤١م) ، وقد نجح فى السيطرة على أكبر أعداء الإمبراطورية فى ذلك الوقت وهو الفرس ، وتمكن من طردهم عام ٦٢٢م ، ولكنه خسر بعض أجزاء من إمبراطوريته نتيجة الفتح الإسلامى الذى ضم مصر وسوريا وفلسطين ، حيث تعرضت فلسطين للغزو الإسلامى عام ٦٣٤م ، وتم الإستيلاء عليها تماماً وعلى سوريا فى معركة اليرموك عام ٦٣٦ميلادية ، أما مصر فقد سلمت لهذا الفتح الجديد عام ٦٤١م ، وقد ذكر ستيفن رنسيمان (Steven Runciman)(٥) أن السنوات التى أعقب وفاة « هرقل » كانت أحلك أيام

---

(١) عفيف البهنسى ، موسوعة تاريخ الفن والعمارة-الفنون القديمة ، (الحازمية ، لبنان ، دار الرائد اللبنانى ، ١٩٨٢) ، ص ٢٩٤ .

(*) تأسست بيزنطة عام ٦٥٨ ق .م.على يد القائد بيزاس .

التاريخ البيزنطى ، فإن تهديد العرب للدولة لم يقف عند حد ، فقد شرعوا فى الهجوم على ولاية افريقية فى عام ٦٧٠م ، وظلوا يغيرون على القسطنطينية حتى عام ٦٧٧م ، وسقطت قرطاجنة فى أيديهم - فى عام ٦٩٧م ثم إتجهوا نحو اسبانيا " (١) . ولكن خلفاء « هرقل » لم يستطيعوا مواجهة ما إعتراهم من ازمات سياسية وحروب خارجية حتى جاء « ليو الثالث » * (٧١٧ - ٧٤٠م) الذى إستطاع حماية القسطنطينية وإبعادها عن أيدى العرب عام ٧١٧ م ، كما أنه صاحب اول قرار خاص بمنع عبادة الصور ، وتحطيم التماثيل الدينية ، وعرفت هذه الفترة بحركة محطمى الصور ، أما إبنه قسطنطين فهو صاحب القرار الثانى فى تأييد حركة التحطيم .

ثم أتت الإمبراطورة « إيرينى » التى كانت واحدة من المعارضين لهذه القرارات ، وكانت منحازة إلى جانب إستخدام الصور الدينية والتماثيل ، وجاء من بعدها التأييد الأكبر من جانب الإمبرطورة « تيودورا » التى أعادت عبادة الصور عام ٨٤٣م . ومع بداية القرن التاسع وإعتلاء الأسرة المقدونية حكم الإمبراطورية الذى إستمر حوالى قرن ونصف من الزمان ، عادت للإمبراطورية أمجادها ومكانتها السياسية والإجتماعية والإقتصادية والفنية أيضاً .

وقد اسست هذه الأسرة على يد « باسيليوس » الأول (٨٦٧ م - ٨٨٦ م) الذى هدأت نار الحروب فى عهده وإستعيد جنوبى إيطاليا للإمبراطورية ، اما فى عهد «لاوون السادس » ولده (٨٨٦ م - ٩١٢م) نهبت سالونيك - أعظم مدن الإمبراطورية وتأتى فى المرتبة الثانية بعد القسطنطينية - فلم يكن قائداً حربياً بارعاً وملماً بشئون الحرب والقتال بالرغم من أنه كان ملقباً بالحكيم لما تمتع به من العلم والثقافة الواسعة .

وبقدوم القرن العاشر تعرضت الإمبراطورية لغزو البلغار ، ولم تستطع الإمبراطورة « زويه » (٩١٤ م - ٩١٩ م) إيقافهم حتى تولى الإمبراطور « رومانوس الأول » (٩١٩ م - ٩٤٤ م) الذى أبرم صلحاً بينه وبينهم ، كما أن قائده « يوحنا قراقوش » دفع الإمبراطورية فى طريق جديد من الفتوحات الرائعة فى الشرق ، التى تواصلت إبان مائة سنة ، " وتواصلت الفتوحات الشرقية فى عهد كل من الإمبراطور « قسطنطين السابع » (٩٥٤ م - ٩٥٩ م) وإبنه « رومانوس الثانى » (٩٥٩ م - ٩٦٣م) ، وإستردت إقريطش واخذت

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص٣٩٥ ، ٤٠٠ بتصرف .

(*) ينتمى الإمبراطور ليو الثالث للأسرة الأيزورية وهو من أعظم القادة فى الإمبراطورية .

حلب من العرب على يد القائد « نيقيفوروس فوقاس » * (٩٦٣ - ٩٦٩م) الذى تم فى عهده إسترداد قليقية وقبرص ومدينة انطاكيه العظيمة " (١) .

ولقد انهى « بازيل الثانى » (٩٧٦ - ١٠٢٥م) فترة طويلة من التهديد من ناحية الشمال عندما هزم البلغاريين عام ١٠١٤م ، وكذلك ضم جزء من ارمينيا ونجح فى تقوية الوجود البيزنطى فى جنوب إيطاليا ، وعند وفاته عام ١٠٢٥م كانت حدود الإمبراطورية قد إتسعت من جديد . بإحتوائها الجزيرة العربية بأكملها من الدانوب شمالاً إلى اقصى الجنوب . كما زادت رقعة الإمبراطورية فى عهد الإمبراطور « قسطنطين التاسع » (١٠٤٢ - ١٠٥٥م) بضم ارمينيا كلها فى الوقت الذى تعرضت فيه أجزاء من الإمبراطورية فى إيطاليا وصقلية ** التى عجزت عن حمايتها والحفاظ عليهما حتى سقطتا فى أيدى النورمانديين .

مرت البلاد من عام (١٠٥٦ - ١٠٨١م) بفترة من التفكك والإنحلال بسبب إثارة الفتن والمنازعات بين السلطات الحاكمة وسلطة الكنيسة والفرق العسكرية من مالكى الأراضى الزراعية ، فى الوقت نفسه كانت البلاد تتعرض لهجمات الأعداء من الشرق والغرب وتمكن خلالها النورمان من الإستيلاء على جنوب إيطاليا ***، وإتجه الأتراك نحو الحدود الأرمينية فى طريقهم لفتح آسيا الصغرى ، التى تم السيطرة عليها فى عهد الإمبراطور « ميخائيل السابع » (١٠٧١ - ١٠٧٨م) ، الذى حاول صد هجماتهم وباءت محاولاته بالفشل .

وإستطاع الإمبراطور « الكسيوس الأول » (١٠٨١ - ١١١٨م) إنقاذ ممتلكات الإمبراطورية من أيدى النورمان والبرابرة والسلاجقة ، ولكن الهجمات الصليبية كانت تفوق مقاومته ، خاصة وإن أهدافها كانت تتجه للسيطرة التامة على القسطنطينية خاصة . وقد إستطاع هذا الإمبراطور إستمالة الصليبيين لجانبه وإستخدامهم فى حروبه ضد السلاجقة .

---

(١) ستيفن رنسمان ، الحضارة البيزنطية ، ترجمة ، عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٤٧ ، ٤٨ بتصرف .

(*) حفيد نيقيفوروس قائد باسيليوس الأول ، وقد أصبح إمبراطوراً بعد زواجه من « ثيوفانو » الإمبراطورة ، ارملة الإمبراطور (رومانس الثانى) .

(**) كانت صقلية منذ القرن التاسع قد تعرضت لسطو العرب ولكن الإمبراطورية عادت أجزاء منها فى بداية القرن الحادى عشر الميلادى.

(***) وتم ذلك عام ١٠٧١ م الذى يعتبر حدث هام فى التاريخ البيزنطى نتيجة لسقوط مدينة بارى الإيطالية فى أيدى النورمان وهزيمتهم فى منزكريت أمام الأتراك .

وبعد سنين طويلة تعرضت البلاد مرة أخرى لحالة من الخراب والفوضى ، وخسرت الإمبراطورية كل من بلغاريا وقبرص ، كما تمكنت الحملات الصليبية من سطو القسطنطينية وثرواتها فى عهد كل من الإمبراطور « إسحق الثانى » (١١٨٥ – ١١٩٥م) والإمبراطور «الكسيس الثالث » (١١٩٥ - ١٢٠٣م) ، ونتيجة لأحداث النهب التى تعرضت لها العاصمة البيزنطية ، أن إبتعدت عنها بعض الدول التى كانت تابعة لها خشية على انفسها .

وفى القرن الثالث عشر الميلادى كثرت غارات المغول وغزواتهم على ممتلكات الإمبرطورية فى آسيا الصغرى ، كما اصبحت البلغار والصرب فى قبضة أيديهم ، وامتد سلطانهم حتى الدانوب ، ولم يتبق امامهم سوى القسطنطينية التى حاصروها فى عام ١٣٩٧م ، وفى الفترة التالية تولى الحكم فى الإمبرطورية بعض الحكام الضعفاء اللذين اثاروا غيظ الأتراك وتسببوا فى إغارتهم على القسطنطينية فى عام ١٤٢٢م ، حتى إذا تولى آخر الأباطرة البيزنطيين وهو «قسطنطين » الحادى عشر (١٤٤٨ - ١٤٥٣م) الذى حوصرت فى عهده العاصمة القسطنطينية بجيوش المسلمين بقيادة « محمد الفاتح » الذى سيطر عليها كلية عام ١٤٥٣ ، وكان ذلك بمثابة الضربة القاضية بالنسبة لها ، حيث انها لم تستطع القيام بعدها مرة اخرى ، ومع سقوط القسطنطينية سقطت الإمبراطورية البيزنطية وإنتهى عهدها تماماً .

• الموقع الجغرافى ومميزاته :

هناك اسباب كثيرة قادت الأباطرة الرومان خلال أواخر القرن الثالث وبداية الرابع الميلادى إلى البحث عن موقع غير روما ليكون عاصمة لإمبراطوريتهم، وكانت افضل المناطق المرشحة لاختيار هذه العاصمة هى منطقة الشرق،نظراً لأهميتها العسكرية والإقتصادية ، " وقد رشحت فى ذلك مدينتين الأولى « نيكوميديا » على الساحل الأسيوى من مرمرة ، والثانية « سالونيك » التى كان يفضلها الإمبراطور «جاليروس » وذلك يفسر إعتلاءها هذه المكانة الفنية الرفيعة وإحتواءها على افضل الآثار فى عصره ، ولكن ليس بينهما ما تتمتع بنفس مزايا بيزنطة الطبيعية ، التى تتمتع ايضاً بالمركز المحورى للإدارة والتجارة "[1] . كما انها كانت بعيدة كل البعد عن الصراعات التى كانت قائمة بين دول العالم الشرقى المسيحى .

---

(1) David Talbot Rice,Constantinople (Byzantium - Istambul) Paul Elek Productions Limited, London, 1965, P. 16.

وبالنسبة للموقع الجغرافى لبيزنطة - (إستنابول * حالياً) - فهى تقع فى الطرف الشرقى لأوروبا ، وهى تربط بين قارتى آسيا وأوروبا ، ويفصل بين هاتين القارتين البحر الأسود وبحر إيجه وبينهما بحر مرمرة الذى يربط بينهما مضيقى البسفور والدردنيل من الناحيتين ، ونتيجة لهذا الموقع الفريد إتجهت أنظار الأباطرة إليها لتكون مركزاً للتجارة بين الشرق والغرب من قديم الزمن . وتعرضت بذلك لأطماع وغزوات الطغاة ، ولقد إنتبه الإمبراطور « قسطنطين » لأهمية موقعها وإمكانياتها الحربية والدفاعية " فهى تعتبر أفضل مدينة من الناحية التكنيكية العسكرية والتى تتخذ شكل مثلث والمياه على إثنين من أضلاعه بحيث لا يتبقى إلا ثلث المحيط الذى قد يحتاج إلى الدفاع ضد الغزو البرى "(١) . كما أن هذا الجزء من المحيط يصلح لمرسى السفن والملاحة . وبذلك أصدر قراراته الخاصة بإحضار المهندسين والمساحين لإنشاء هذه المدينة وتشييدها من جديد .

ولكن بالرغم من تميز هذا الموقع إلا أنه ظهرت فيه بعض المساوئ التى تمثلت فى إحاطة المياه بهذه المنطقة من جميع الجهات التى كانت سبباً فى سوء الظروف المناخية التى سادتها حيث المناخ القارى ذو البرودة الشديدة طوال الشتاء والحرارة المرتفعة فى الصيف ويذكر الكاتب «ستيفن رنسمان » أن " هذا المناخ القبيح هو الذى حال دون أن تصبح بيزنطه مدينة كبيرة تقارب الألف سنة "(٢) .

وكانت بيزنطة تبدو جزءاً من آسيا أكثر ما هى جزء من أوروبا فهى تتصل بالحدود الساحلية لآسيا الصغرى من الشرق فهى تتوسط دول الإمبراطورية البيزنطية التى شملت آسيا الصغرى واليونان ويوغسلافيا والبلقان وروسيا وإيطاليا ، ومصر وبلاد الشام فى القرون الأولى حتى إنفصلت عنها فى القرن السابع نتيجة الفتح الإسلامى ، وكان إتصالها بهذه الدول عن طريق الإتصال البحرى أكثر من البرى ، وكانت صلاتها بالأقاليم الشرقية تتم عن طريق البحر الأسود ، أما البلاد الغربية كإيطاليا واليونان كانت تصل إليها عن طريق بحر إيجه ، وهذه هى وسيلة الإتصال والتبادل التجارى التى كانت تتم بينها وبين الدول المجاورة ، وكانت أى تجارة

---

(1) Talbot Rice , Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P.37 .

(٢) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٤ .

(*) هى كلمة مشتقة من أصل يونانى وتتكون من مقطعين الأول "Eistén" بمعنى هلم إلى ، والثانى " Polin " بمعنى المدينة فيكون المعنى « هلم إلى المدينة » . وينفى المؤرخون الأصل التركى لها .

تسير من الشرق إلى الغرب ينبغى أن تمر على بيزنطة منذ العهود القديمة ، وخلال العصور البيزنطية ظهرت مجموعة من الموانى التجارية الهامة مثل بارى عاصمة إيطالية البيزنطية ، وأمالفى ، ونابلى ، وجاتيا ، وفينيسيا التى كانت ميناء الغرب الرئيسية بالإضافة إلى القسطنطينية وطرابزيون .

وقد كانت هذه الطرق التجارية هى نفسها التى سلكتها التأثيرات الفنية والثقافية من القسطنطينية إلى باقى المدن البيزنطية وموقع القسطنطينية كان سبباً فى إنتعاش الأنشطة السياحية التى تمثلت فى السفر المتبادل بينها وبين الأقاليم المجاورة سواء للحج أو زيارة الأماكن المقدسة .

وإلى هذا الموقع الجغرافى المميز يرجع الفضل فى إعتلاء القسطنطينية هذه المكانة العظيمة وكما يقول (رايس) Rice ، " أنها تعد مركزاً للإمبراطورية التى تمتد اراضيها شرقاً وغرباً وتمثل الحصن المنيع لها حيث انه لم يكن هناك اى مدينة أخرى تحتل هذا الموقع الإستراتيجى " (١) .

• العوامل السياسية :

تميز حكم الإمبراطورية بالحكم الأوتوقراطى الذى ينفرد فيه الإمبراطور بحكم الإمبراطورية ، وكان له معاونين من الوزراء وحاشية البلاط والخصيان ، وهو يستطيع تعيين جميع الوزراء وأعضاء مجلس الشيوخ وعزلهم بكامل إرادته ، وكانت بيده مقاليد التصرف فى الشئون المالية ، والتشريع فى يده وحده ، وهو القائد الأعلى لجميع القوات العسكرية ، وهو فوق ذلك رئيس الكنيسة والقسيس الأعلى للإمبراطورية حيث كان يتولى تعيين رجال الدين فى الكنيسة وخاصة الأرثوذكسيين - كان أكثر ميلاً إليهم - ويضطهد الفئات المهرطقة فى محاولة لتحقيق الوحدة الدينية. وبالرغم من هذه السلطة المطلقة إلا ان الشعب كان لـه دوراً اساسياً فى حكم الإمبراطورية ، فبإرادته الحرة يستطيع إختيار من يحكمه او يعزل من لا يروق له ، فقد كان الحاكم ينتخب من قبل سلطة شعب القسطنطينية والجيش والسناتو * طبقاً لقواعد القانون الرومانى وبناء

(1) Byzantine Art . Harmondsworth , Meddlesex Great Britain , 1935, P. 37.

(*) يتكون من اصحاب الوظائف والمراكز المرموقة العاملين والسابقين ويتمتعون بالثراء والنفوذ ولهم حقوق ومزايا معينة ، ويعتبر السناتو البيزنطى استمراراً للسناتو الرومانى الذى إتبع نفس التعاليم والمحظورات مثل عدم الزواج من الممثلات والفنانات إحتراماً لمراكزهم وهيأتهم الإجتماعية .

على هـذا الإنتخاب يعـين الحاكم الـذى يستمد سلطته مـن الشعب ، وتقـام له مراسـم التتويج بالكنيسة كإمبراطور جديد ، " وكان حفل التنصيب هذا تعده الكنيسة حدثـاً دينـياً وسـراً مسيحياً ، ولـذا كان مـن ضمـن القـاب البازيليوس (الإمبراطور) لقـب ، مختار الثالوث المقدس ، " (١) .

ومع بداية القرن الخامس الميلادى اصبح من العسير إنتخاب أو تتويج أى شخص لا يدين بالمسيحية ، وكان يلزم بأداء اليمين وقطع الوعود على نفسه والتى يجب الإلتزام بها .

وكان حكام الإمبراطورية يعتمدون فى إدارتها علـى القـانون الرومانى الـذى ظـل سائـداً بعـد سقوط الإمبراطورية الرومانيـة الـذى اصابـه بعض التعديل بما يتوافق وطبيعة الإمبراطورية الجديدة ، والذى تم بعد فترة طويلة ، ويرجع ذلك إلى مدى إحترام البيـزنطيين وتقديسهم لهذا القـانون ، وكانت القـرارات التى يصدرها الإمبراطور عبارة عن مجموعة من القوانين التى تجمع بين تعاليم الكتاب المقدس وقرارات المجامع المسكونية .

وإلى جانب سلطة القانون التى تفوق قوة الإمبراطور وتتحكم فيه ، وجدت قوى اخرى هى قوة الشعب القسطنطينى الذى إنقسم إلى فئات أو هيئات بلدية تعرف بالديمات وعددها اربعة وهم الزرق والخضر والبيض والحمر ، وقد كانت تحمل فى داخلها معان رمزية تعبر عن الطبيعة المكونة من اربعة عناصر ، فالزرق يرمزون إلى الماء ، والخضر يرمزون إلى الأرض ، والبيض يرمزون إلى الهواء أما الحمر فيرمزون إلى النار . وذلك حسب التقسيم القديم لأنـه قبل عهد الإمبراطور ، جستنيان ، قد إنخفض عدد هذه الأحزاب إلى إثنين فقط ، فإنضم الحزب الأحمر إلى الأزرق ، وإنضم الحزب الأبيض إلى الأخضر ، وبذلك اصبح هناك فريقين يضمران العداء لبعضهما البعض وخاصة فى الشئون السياسية ، حيث كان يضم الحزب الأزرق الأراستقراطيين واصحاب النظرة التحفظية ، بينما الحزب الأخضر يضم الديمقراطيين التحرريين . كما كانوا مقسمين إلى هيئات مدنية وعسكرية ، وقد أدوا دوراً هاماً فى الحياة السياسية للإمبراطورية ، فكانت لهم الغلبة وذوى التـأثير على الإمبـراطور نفسـه فى إتخاذ القـرارات الخاصة بهم ، مثال ذلك تخفيض الضرائب أو زيادة الأجور .

---

(١) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن - الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٥ .

ويشير الكاتب «ستيفن رنسمان» إلى أنه "بإضمحلال هذه الطوائف فى القرن السابع الميلادى فقد أهل القسطنطينية وسيلتهم الوحيدة للتعبير عن انفسهم ولم يعد لهم منذ ذلك الحين من طريق للإعراب عن رغباتهم ، إلا الفتن القلاقل " (١) .

ولم تكن الشئون العسكرية والحربية تلق إهتماماً من الأباطرة البيزنطيين ، ولكن رغبة منهم فى الحفاظ على إمبراطورية كبيرة محمية من جميع الجهات ، حرصوا على توفير الحماية لها عن طريق تدعيم الخطوط الدفاعية البرية والبحرية ، فكونت الجيش الذى إحتوى على مجموعة من الضباط والجنود والفرسان اللذين إعتمدوا عليهم فى تحقيق الأمن الداخلى ، ولم يكن للإمبراطورية جيشاً من أبنائها ، وذلك لإحتوائها على اجناس مختلفة من الشرق والغرب والشمال والجنوب ، لذلك فهى إعتمدت على الجنود المرتزقة ، وبعض من أبناء الولايات التابعة لها سواء كانت إيطالية او ارمينية او عربية ، أما خارج البلاد فقد كان هناك ما يعرف " بنظام الوية الثغور " ، التي كانت بمثابة الدرع الواقى لمداخل الإمبراطورية ، أما قوات الدفاع البحرى فتمثلت فى الأسطول البحرى الذى إنتشر وجوده على السواحل البيزنطية فى البحر الأسود وبحر إيجه ، وهذا الأسطول كان أقل كفاءة من الجيش الذى لم يوفر الحماية الكافية ، ولم يكن على درجة من القوة بالمقارنة بجيوش الأمم الأخرى مثل جيش المسلمين الذى تحقق له النصر على الجيش البيزنطى ، الذى لم يكن يستخدم إلا فى أوقات القتال فقط .

• العوامل الإجتماعية :

لم تكن الإمبراطورية البيزنطية تعنى أو تضم شعباً واحداً مستقلاً بعينه بل كانت مجموعة من اجناس مختلفة يصل عددهم إلى عشرين جنسية يجمع بينهم خضوعهم لدين واحد وسيد واحد . كما أصبح الفرد البيزنطى مهما إختلفت جنسيته ينتمى إلى هذا المجتمع الجديد الذى توحده العقيدة الدينية التى كانت من أهم العوامل التى ساعدت على إستمرار الإمبراطورية هذه القرون الطويلة إلى جانب سيادة اللغة اليونانية التى أصبحت اللغة الرسمية للإمبراطورية والكنيسة أيضاً بعدما كانت هذه الشعوب تتحدث اللاتينية تقارب اربعة قرون منذ تأسيس القسطنطينية ، وكان كل فرد يعتنق المسيحية ويتحدث باليونانية يقابل بكل ترحيب فى المجتمع البيزنطى ويسمح له بالحصول على الجنسية كما يحق له الزواج من إمراة بيزنطية مهما كانت منزلتها .

---

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٧٧ .

واصبحت العقيدة المسيحية هى الرابطة الوحيدة التى إرتبط بها أهل بيزنطة واصبحت أساس الحياة والقانون والمصدر الذى تنبع منه الفنون المرئية والمسموعة ، ودليلنا على ذلك أن الشعوب والجنسيات المختلفة قد إندمجت داخل الإمبراطورية إلا عنصراً واحداً ، وهو اليهود اللذين بالرغم من قلة عددهم ونطقهم باليونانية إلا أنهم لم يستطيعوا أن يكونوا جزءاً من شعبها .

ولقد عرف المجتمع البيزنطى بأنه مجتمع يسعى وراء متعته وملذاته ولم يكن يشغل بال المواطن البيزنطى إلا امور اللهو فى السيرك وحلبة السباق التى حلت محل مسابقات المصارعة فى القسطنطينية قديماً،ويبدو أن سباق الخيل والعاب السيرك اصبحت شائعة جداً ، وكانت سمة مميزة للحياة فى المدينة . بالإضافة إلى الإهتمام بمناقشة الآراء الدينية المتضاربة الخاصة بتفسير طبيعة السيد المسيح ، كما إتصف البيزنطيون بمجموعة من الصفات التى قلما نجدها فى شعوب العالم الأخرى ، فبعضها كان نتيجة لإتصالها بحضارات الشعوب الأخرى ، فقد تأثرت كما يذكر الدكتور ،ثروت عكاشة ، " بعادات وتقاليد الشعوب الأسيوية المجاورة وأخذت عنها صفات الهيمنة والإستبداد " (١) . كما عرفوا بطبيعتهم المتعالية المتغطرسة التى برزت فى بعض عادات غريبة تستدعى الدهشة ، كما وصفها الكاتب ستيڤن رنسمان ، حيث كانوا " يطلقون على الأطفال فى أغلب الأحيان ألقاب أمهاتهم وليس آبائهم ، لذلك كان من الصعب تتبع أصول انساب العائلات الكبرى البيزنطية " (٢) .

كما تميز أيضاً المجتمع البيزنطى بقوة الروابط الأسرية حيث كانت العائلات الكبيرة وخاصة الأسرات الحاكمة تعيش معاً فى قصر واحد تحت رعاية الإمبراطورة الأم ، ونظراً للثراء الفاحش وحياة الترف والبذخ التى عاشها البيزنطيون ، فقد كانت تقام حفلات وولائم ضخمة تعبر عن مظاهر العظمة والتفاخر وتبين كرم المجتمع البيزنطى وسخائة مما أدى فى النهاية إلى تحمل الدولة نفقات مالية باهظة تسببت فى الخسائر الفادحة ، وعلى النقيض من ذلك نجد أن الفقراء كانوا يعيشون حياة بائسة ، وكانت الدور الخاصة بهم تستخدم لإستقبال الزوار والسفراء القادمين من خارج الإمبراطورية . لذلك حرص البيزنطيون على بناء العديد من الأديرة التى كانت تمثل جزءاً هاماً من النشاط الإجتماعى ، وإتخذت هذه الأديرة العديد من أشكال المساعدات المادية والمعنوية لهؤلاء

---

(١) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١١ .

(٢) الحضارة البيزنطية ، ترجمة ، عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٢٣١ ، ٢٣٢ .

الفقراء . فضلاً عن انها كانت مخصصة لبعض الأغراض الإجتماعية التى تقدم وظائف وخدمات خيرية مثل رعاية المرضى والمسنين .

ولقد إشتهر البيزنطيون بالقسوة والتآمر ، وكان الطموح أكثر ما يميز الأفراد فى هذا المجتمع ، فقد كانت صفة أساسية ولابد أن تتوافر فى كل من يرغب فى إعتلاء عرش الإمبراطورية ، وكانت وسيلتهم الوحيدة فى ذلك هى إستخدام الحيل المختلفة وتدبير المؤامرات التى تخلصهم من بعض الأباطرة ، لذلك لم تكن وفاة أكثر الأباطرة والحكام البيزنطيين وفاة طبيعية،فقد تعرضوا للحوادث البشعة سواء من أفراد البلاط أو الحاشية ، أو من زوجاتهم انفسهم ، وقد كانت لهم طرقاً خاصة فى معاقبة الخونة والعصاة فضلوها على عقوبة الإعدام مثل بتر احد اعضاء الجسم أو سمل الأعين أو حرقهم احياء ، وكانت بعض السلطات تخفف الحكم بإبعادهم فى احد الأديرة ، وكان السجن مكاناً مؤقتاً للمذنبين حتى يتسنى الحكم عليهم ، فضلاً عما يكبد الدولة من الأموال الطائلة .

وبالرغم من سلبيات هذا المجتمع والإنتقادات التى وجهت له ، إلا أنه اثبت تفوقه وتميزه عن غيره من المجتمعات وأنتج حضارة فريدة من أعظم الحضارات ، وأرقاها ، وقد تحقق ذلك من خلال بعض الصفات التى تميز بها كل فرد فى هذا المجتمع ، بالإضافة إلى بعض الظروف البيئية المحيطة بهؤلاء الأفراد والتى كان لها تأثيراً كبيراً على نشأة وتطور هذا الفن .

فقد كان الشعب البيزنطى محباً للعلوم والتعلم " وكان الحصول على قسط موفور من التعليم المثل الأعلى لكل بيزنطى،وكان إعواز المرء فى التدريب والتثقيف العقلى يعد نكبة ونقصاً " (١) .

وقد إنتشر بناء المبانى التعليمية والمدارس و دور العلم التى يتم فيها تدريس المواد المختلفة الدينية أو الدنيوية " ومن أهم المواد التى كان يوصى بدراستها فى أنحاء الإمبراطورية هى الأجروميه *.. ثم يأتى بعدها علم البيان الذى يتضمن تعليم النطق الصحيح " (٢) . كما إهتموا بدراسة الفلسفة والحساب والهندسة والموسيقى والفلك

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٦٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٦٩ ، ٢٧٠ .

(*) اى طبع اللسان بالطابع الهيلينى سواء بالقراءة او الكتابة ومعرفة قواعد النحو والصرف.

والقانون ، وكان تعليم المسيحية شيئاً أساسياً يماثل فى أهميته تدريس العلوم الأخرى بل فاقت أهميتها فى بعض الأحيان ، فقد كان على الصغار حفظ الكتاب المقدس حفظاً تاماً ، وكانت هذه المواد جميعها تدرس للبنين فقط ، فى المدارس والجامعات ، أما الفتيات فكن لا يذهبن إلى المؤسسات التعليمية،ويتلقين تعليمهن فى المنازل على أيدى معلمين خصوصيين ، مع العلم بأن الفقراء ليس لهم الحق فى طلب العلم ولم تتح لهم فرص التعليم والإطلاع وكذا لم توفر لهم المكتبات مثلما توافرت للطبقات الأرستقراطية .

وقد وجدت هذه المؤسسات التعليمية والمكتبات فى القسطنطينية وخارجها فى الأسكندرية وإيطاليا وبيروت وأثينا ، وكان هذا الإنتشار السريع مع التأثر بالعقيدة الدينية وتمسك الأباطرة بتعاليمها سبباً فى دفع عدد منهم إلى إغلاق بعض المدارس ومصادرة الأموال المخصصة لها ، كما حرمت دراسة القانون فى غير القسطنطينية ، كما إشترط أن يكون الأساتذة من المسيحيين فقط ، وإستمرت هذه التعليمات والقرارات سائدة حتى تفشى الجهل وخيم على جميع أنحاء الإمبراطورية خلال القرن السابع ، وبذلك أصبح جميع الأبناء بنين وبنات يتلقون التعليم فى المنازل ، وكان سبب ذلك أن الرهبان ورجال الدين كانوا ينظرون إلى التعليم الدنيوى وكأنه تعليم وثنى يرتاب فى صحته ، وزادت هذه الأفكار إبان فترة تحريم الصور فى القرن الثامن ، حتى إذا حل القرن التاسع بدأ رجال الكنيسة يتسامحون قليلاً فى هذه الآراء ويتنازلون عنها ، وبدأت عملية إنتعاش ثقافية وتعليمية ساهمت فيها علاقات الأباطرة مع الملوك العرب فأدخلت دراسات جديدة مثل علوم الإسلام ، كما شملت عملية الإحياء الثقافى إعادة تنظيم التعليم العالى والدراسة فى العاصمة ودراسة مناهج الفنون الحرة ، وأوضح الأمثلة على هذه النهضة" مكتبة فوتيوس التى تضم ثلثمائه وثمانين كتاباً منها مائة واثنتين وعشرين كتاباً يدور حول الموضوعات الدنيوية مثل التاريخ والطب والجغرافيا والفلسفة والرياضيات " [1] . وقد كانت هذه الحياة الفكرية تلقى تشجيعاً ودعماً من جانب الحكام والأباطرة المقدونيين - بخاصة - وكان من بين هؤلاء الأباطرة طلبة العلم والشعراء والخطباء ، وفى القرن العاشر وبعد وفاة الإمبراطور « قسطنطين السابع » (٩٥٩م) إنتقل الحكم إلى مجموعة من الأباطرة والعسكريين اللذين أهملوا العملية التعليمية ، وأصبح ينظر إلى التعليم وكأنه لا يعود بشئ من النفع على الدولة ، فضلاً عن كونه إسرافاً كبيراً لنفقاتها ، ومنذ القرن الحادى عشر أصبح من يريد التعليم ، يعتمد على نفسه فى ذلك . وبالرغم من أن عهد آل باليولوجوس خلال القرن الثالث عشر الميلادى ، يعتبر أكثر الفترات البيزنطية تدهوراً من الناحية السياسية إلا أنها كانت أشد عصور العلوم البيزنطية إزدهاراً .

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York , 1994 , P. 134 .

وقد برز بعض العلماء والفنانين والأدباء البيزنطيين والشعراء والموسيقيين اللذين أصبحوا أعلاماً للحركة الفكرية فى العصر البيزنطى كما ينبغى الا يفوتنا " ذكر بعض النساء والعالمات فى هذا المجتمع واللاتى درسن العلوم ونظمن الشعر والقين الخطب كما ظهرت بينهن الطبيبات والمؤرخات امثال «اناكومنينا» " [١].

هذه الحياة الفكرية المفعمة بالدراسات والعلوم المختلفة إمتد تأثيرها إلى الفنون البيزنطية وإستفيد منها فى المجالات الفنية ، فكانت دراسات البيزنطيين للميكانيكا ونبوغهم فيها ، قد احرزت تقدماً بالغاً فى بناء العمارة الكنسية البيزنطية ، وما تميزت به خاصة فى بناء القباب العالية ، كما تدلنا لوحات الفسيفساء والتى كانت تمثل خرائطاً كبيرة لمناطق مختلفة من الإمبراطورية مدى إهتمامهم بدراسة الجغرافيا ، ولم يتبق من هذه الخرائط إلا خريطة واحدة منفذة فى القرن السادس الميلادى بمادبا * عثر عليها فى أرضية داخل كنيسة تقع فى شمال المدينة وهى تعد اهم اثر فى مادبا واشهره " [٢]. والتى تبدو فى شكل (٨١) ، وتظهر تفصيلية من هذه الخريطة تصور مدينة القدس تتبين فى شكل (٨١-أ) .

وكما لعبت الثقافة الفكرية دوراً أساسياً فى تشكيل الحضارة والفنون البيزنطية فى المجتمع البيزنطى ، يمكننا أن ندرك ما حققه الدعم المادى فى الإنفاق على تنفيذ وإخراج هذه الفنون المختلفة فقد وصل الإنتعاش الإقتصادى فى بيزنطة لأقصى مراحله ، الذى إنعكس بدوره على الأديرة والكنائس الفخمة والدور الأنيقة،واكتسى ابناؤها بأفخر انواع الملابس وتحلت نساؤها بأبهى الحلى والمجوهرات وأندرها ، وبالإضافة إلى حب البيزنطيين للطبيعة ، وما إحتوت عليه من جماليات سواء جمال الهيئة أو الشكل الإنسانى أو جمال المناظر الطبيعية وكل ما تقع عليه أعينهم من قصور ومنازل وحدائق عامة وخاصة كل ما تصنعه أيديهم من المنسوجات والأردية ، فهذا يفسر المكانة الفنية الرفيعة التى وصل إليها البيزنطيون إبان عصر الإمبراطورية البيزنطية، التي تجلت وبرزت فى المبانى المعمارية وبالأخص الكنائس الضخمة سواء فى تصميماتها الداخلية اوالخارجية

---

(١) ستيفن رنسمان ، الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٢٧٨ .

(٢) ميشيل بيشربللو ، مادبا كنائس وفسيفساء ، ترجمة ميشيل صباح وجورج سابا وانطون عيسى ، مطبعة الأباء الفرنسيسكان ، القدس ، ١٩٩٣ ، ص ٧٦ .

(*) كانت مادبا مركزاً هاماً لفن الفسيفساء فى الأردن حيث إكتشف العديد من اعمال الفسيفساء فى كنائسها وفى مبانيها العامة والخاصة التى ترجع للعهد البيزنطى خلال القرون الأولى منه حتى القرن الثامن الميلادى .

ويؤكد ذلك الكاتب « ستيفن رنسيمان » بقوله : " الواضح أن سعيهم وراء الجمال وتحقيقه كان مرتبطاً إرتباطاً عميقاً بمعتقداتهم الدينية التى كانوا يرون فيها أن هذا الجمال جزء من مجد الله عز وجل " (١) .

وقد إمتدت هذه الرؤى الجمالية إلى تجميل القصور والكنائس وتزيينها بأروع ما قدمت أيدى الفنانين البيزنطيين من أعمال فنية سواء النحتية أو التصويرية وخاصة لوحات الفسيفساء العريضة ذات الجودة العالية ، والتى كانت تنقل إلينا صورة حية من ثــراء المجتمع البيزنطى ، ويتجلى ذلـك بشكل واضـح فى إستخدام اللـون الذهبى فى مكعبات الفسيفساء التى كانت تغـطى أغلـب الخلفيات فى هذه اللوحات بالأخص فى الكنائس .

أما القصور فقد إحتوت بعضها على رخام يزين الأرضيات ، أما الفسيفساء والتصاوير الجدارية فنفذت على الجدران مثل قصر « بلاخرناى » فى القسطنطينية ، وقد ظهرت الفسيفساء تزين الأرضيات فى القصر الكبير المقدس فى القسطنطينية أيضاً ، علاوة على تماثيل الأباطرة والأعمدة التى كانت تملأ شوارع وميادين القسطنطينية .

• التأثيرات الدينية وحركة محطمى الصور :

كان للديانة المسيحية تأثيراً قوياً وواضحاً على المجتمع البيزنطى ، وإرتبط بجميع نشاطات الأفراد فى الحياة اليومية ، وإرتبطت فى اذهانهم بأفكار وإعتقادات أقرب إلى الخرافة منها إلى الدين ، وإعتمدوا على رجال الدين والقديسين فى تحقيق أغراضهم ومتطلباتهم الحياتية ، وبذلك إنتشرت فكرة عبادة الصور الخشبية بما تحتوى عليه من لوحات خاصـة بالقديسين أو الرهبان ، أمـلاًوإعتقاداً منهم بأنها تصنع المعجزات.وأصبح من الطبيعى أن كل فرد فى المجتمع يقتنى فى بيته لوحة أو عدة لوحات (إيقونات) بعد ما كان وجودها مقتصراً على الكنائس والدور الخاصة ، وكان رأى رجال الكنيسة فى ذلك أنه لا مانع من التبرك بأصحاب الصور لما يتمتعون به من مكانة مقدسة، ولكن الأمور فاقت هذا الحد وإنتشرت الأيقونات فى كل مكان يعبدها الناس ، فبدات مناهضة رجال الكنيسة لها ، وإنقسمت طبقات المجتمع بين مؤيدين ومعارضين فبالنسبة " للمؤيدين كانوا يرون أن الصور تساعد على العبادة ولكنها لا تمثل موضوع العبادة نفسه ،

---

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٢٦٦ .

اما المعارضين فقد رأوا ان إستخدام الصور فى العبادة يمثل عمل وثنى غريب على التقليد المسيحى " [١]- هذا رأى المعارضين بصفة عامة - اما " رجال الدين والفكر وخاصة فى الأقاليم الشرقية من الإمبراطورية والتى كانت تسودها موجة عنيفة مناهضة للصور ، يعتقدون أن الإله وهو اسمى من ان يحتويه خيال لا يجوز ان يتناوله التعبير الفنى " [٢] . كما يرى (ستيڤن رنسمان) انه ربما اتت هذه الآراء المعارضة نتيجة " لأثر الإسلام فى بيزنطة " [٣] . الذى ظهر بصورة واضحة وإنتشرت تعاليمه التى تحرم رسم الصور والأشخاص تماماً .

ولم تكن هذه الحركة المناهضة مقصدها الفن أو القضاء عليه،ولكن هدفها كان الإبتعاد عن نوعية معينة من الموضوعات التصويرية الدينية،ودليلنا على ذلك أنها لم تؤثر على ظهور الموضوعات الدنيوية الأخرى التى إشتملت على رسوم للحيوانات والطيور ، لذلك إتجه الفنانون لتصوير هذه الموضوعات بطريقة زخرفية .

وكان الهدف الأساسى منها سياسياً ، حيث أن هذه العبادة تسببت فى "إنتشار الرهبنة وإزدياد عدد الرهبان بشكل خطير ، وقد كانت أملاك الكنيسة معفاة من الضرائب ، وكانت دائماً تزداد أكثر وأكثر ، وكان معنى ذلك التناقص المستمر فى إيرادات الدولة ، وكانت الأديرة تجتذب أعداداً متزايدة من الناس ، ونتج عن ذلك قلة عدد المجندين فى الجيش ونقص الأيدى العاملة فى المزارع ، كما كانت ايضاً مركزاً للقلاقل والإضطرابات ، وكانت تفتخر بما لديها من ايقونات وصور تحميها من جميع الأخطار" [٤] .

مما دفع بعض الحكام والأباطرة إلى النظر بعين الإهتمام لهذه التغيرات الجذرية الواضحة فى المجتمع البيزنطى والتى تهدد كيانه وإستقراره السياسى ، فضلاً على أنها تهددهم أنفسهم مما شجع الإمبراطور " ليو الثالث ، فى عام ٧٢٦م على إصدار قراراً بإزالة صورة السيد المسيح من بوابة القصر الإمبراطورى فى القسطنطينية - وكان ذلك فى بادئ الأمر - ثم بعد ذلك أصدر مرسوماً رسمياً يحظر فيه التصوير التعبيرى الدينى . وكان هذا أول قرار خاص بمنع عبادة الصور الذى صدر عام ٧٣٠م ، أما إبنه ،قسطنطين الخامس ، كان يدين إستخدام التماثيل والصور الدينية وناهضها مناهضة عنيفة .

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York , 1994 , P. 116 .

(٢) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢٠٤.

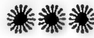
(٣) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣٥٨ .

(٤) داود عبده داود ، الفن البيزنطى ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ١٦٢ .

وإستمر الحال بهذه الصورة حتى إعتلاء الإمبراطورة « إيرينى »* العرش البيزنطى (٧٩٧ - ٨٠٢م) ، وأعادت إقتناء الصور مرة أخرى .

وبعد مضى حوالى ربع قرن من إنعقاد المجمع المسكونى السابع فى عام ٧٨٧م ، كان لايزال المناهضين لهذه الحركة متمسكين بآرائهم المعارضة ، ولكن ذلك لم يدم طويلاً ، حيث جاءت من تؤيد الإمبراطورة « إيرينى» وتدعم موقفها ، وهى الإمبراطورة « تيودورا » (٨٤٢ — ٨٥٦م) ** التى أباحت عبادة الصور وإستخدامها ، وتم ذلك فى عام ٨٤٣م بعد إنعقاد المجمع المسكونى العالى ، وهذا العام إحتفل فيه بعيد الفصح ، وهو الذى أعلن فيه العودة إلى الأرثوذكسية .

وتسببت هذه الحركة بصفة عامة فى قلة عدد الفنانين والأعمال الفنية وسادت فترة ركود فنى فى العالم البيزنطى فى ذلك الوقت،كما غلبت التحفظية على الأعمال القليلة التى تم تنفيذها بالفسيفساء ، وإستبعدت بعض الكنائس الصور الأثرية كما حدث فى " كنيسة آيا صوفيا التى لم يبدأ فى تزيينها بلوحات الفسيفساء إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع فى عام (٨٦٧م) " [(١)]. ولم تشمل هذه الحركة صور الأشخاص العاديين أو اللوحات والصور المعلقة فى بعض المبانى والقصور،كما لم تظهر فى أرجاء الإمبراطورية واقتصر وجودها على الأقاليم التى تبعد عن العاصمة ومراكز الإمبراطورية .



---

(١) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢٠٧.

(*) عينت الإمبراطورة إيرينى وصية على العرش منذ عام ٧٨٠ - ٧٩٠م ، ومن عام ٧٩٢ - ٧٩٧ م ثم تولت الحكم فى هذا العام الأخير .

(**) فترة وصاية الإمبراطورة تيودورا على العرش فقط .

الفصل الثاني

العمارة الكنسية البيزنطية وعلاقتها بفن الفسيفساء

- العمارة البيزنطية والعوامل المؤثرة فى نشأتها .
- الطرز المختلفة للكنائس البيزنطية.
- نهاية المعمار البيزنطى .
- العناصر المعمارية المختلفة وارتباط فن الفسيفساء بها .

الفصل الثانى
العمارة الكنسية البيزنطية وعلاقتها بفن الفسيفساء

• العمارة البيزنطية والعوامل المؤثرة فى نشأتها :

إن دراسة المعمار البيزنطى تعنى التعرف على الأساليب التخطيطية والإنشائية للمبانى الدينية المتمثلة فى الأديرة والكنائس وغيرها من دور العبادة ، وذلك حيث كان للإنتشار الواسع للدين الجديد دوراً هاماً فى التأثير على فن المعمار، كما كان له التأثير على الفنون الأخرى . فالمعمار البيزنطى يتسم بالطابع الدينى ولذلك فإن أمثلة المعمار الدنيوى قليلة العدد وعديمة الدلالة مثل جدران القسطنطينية وقصر الأباطرة والخزانات الضخمة التى كانت تمد المدينة بالمياه ، كما أن معظمها إندثر ولم يتبق إلا الكنائس التى مازالت قائمة حتى الآن .

ومع بداية القرن الرابع الميلادى وماصحبه من تأسيس القسطنطينية وسيادة العقيدة المسيحية ، بدأ الإهتمام بالعمارة شيئاً فشيئاً ، حيث كان هناك مبان مخصصة للإجتماعات الدينية والصلاة والعبادة بالإضافة إلى دفن الموتى ، وهذه الأخيرة أطلق عليها الكاتاكومب * أو الديماس وهى عبارة عن غرف تحت الأرض عرفت أيضاً بسراديب الموتى ، وإتجهت أنظار الأباطرة إلى إعادة بناء المدينة وإصلاح الكنائس المتهدمة ، رغبة منهم فى إعطاء الشعوب المسيحية فرصاً للعبادة فى أماكن مخصصة لها ، بالإضافة إلى الدعم الإمبراطورى الذى شجع على بناء المزيد من هذه الكنائس الجديدة التى حرص المعماريون فى بنائها على الوصول بها إلى أقصى درجات الكمال والإبداع الفنى التى ترقى إلى مكانة العقيدة لديهم .

ويقول الدكتور « ثروت عكاشة » : بالرغم من أن " العمارة البيزنطية بدأت فى القرن الرابع الميلادى ، إلا أنها لم تتطور وتستكمل مراحل تطورها إلا فى القرن السادس الميلادى " (١) . وذلك لأن هذا القرن شهد بناء ظهور العديد من الكنائس الجديدة فى العاصمة وخارجها فى جميع أنحاء الإمبراطورية فشمل الدول التى تقع فى الشرق مثل الأناضول وآسيا الصغرى وسوريا وفلسطين ومصر ، وكانت هذه الدول تقع تحت سيطرة الإمبراطورية الرومانية ، وتمتد من سوريا والأناضول إلى الأراضى الداخلية فى شرق إيران والعراق ، وهذا يشير إلى أن المعمار البيزنطى يمثل تطوراً للمعمار الرومانى القديم .

---

(١) تاريخ الفن - الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١١٩ .

(*) ترجع أصل هذه التسمية إلى نسبتها إلى أحد القديسين المدعو « سبستيان » والملقب بكاتاكومبس .

وقد إختلفت طريقة بناء هذه الكنائس من حيث التصميمات الداخلية وأشكالها الخارجية حسب وظائفها والأغراض المخصصة لها كمواقع للتعميد أو أضرحة ، فقد كانت هذه الكنائس تؤدى وظائف متعددة فضلاً عن كونها مكاناً لتأدية الطقوس الدينية ، فقد إحتوت أيضاً على مستشفيات خاصة لعلاج المرضى والمحتاجين ، لذلك لم تكن هذه الكنائس ذات طراز واحد تشترك فيه من الناحية المعمارية ، كما إختلفت بإختلاف البلاد التى ظهرت فيها وخضعت تطوراتها إلى الظروف البيئية الخاصة بكل بلد ، فظهرت مجموعة من التخطيطات والتشكيلات المعمارية المختلفة التى تأثرت بمجموعة من العوامل الطبيعية والعوامل الحضارية .

وتنحصر العوامل الطبيعية فى الظروف البيئية المحيطة بالإنسان ، والتى ليس له دخل فى تكوينها،أو نشأتها والتى حاول التكيف معها بقدر المستطاع ، وهى على سبيل المثال : العامل الجغرافى والمناخى ، والعامل الجيولوجى ومواد البناء .

أما العوامل الحضارية فهى تشتمل على العامل الدينى والعامل الإجتماعى ، والعامل السياسى ، والعامل الاقتصادى ، وأخيراً العامل التكنولوجى ، وهى جميعاً من صنع الإنسان ونتاج أفكاره ومعتقداته . وهذه العوامل السابقة - الطبيعية والحضارية - قد ساهمت بدور فعال فى إختلاف نوعية التصميمات والتخطيطات المعمارية ، وقد ترك كل عامل من هذه العوامل بصمات واضحة كان لها تأثيراً كبيراً على العمارة الدينية بشكل عام ، وقد تدخلت بصورة واضحة فى تنوع أشكال العناصر المعمارية وكيفية بنائها .

وفيما يلى يتم ذكر بعض هذه العوامل كل على حدة،حسب أهميته والدور الذى يؤديه :

١- العامل الدينى :

يعتبر هذاالعامل من أقوى العوامل المؤثرة فى العمارة البيزنطية ، وذلك حيث أنه كان الدافع الوحيد وراء بناء هذه العمائر الدينية ، وتقول الدكتورة « ألفت حموده » : "فى مرحلة الديانات السماوية فقط إرتبط فن العمارة الدينية بظهور الديانة المسيحية سمى فن العمارة فيها بفن العمارة الرومانتيكية ونلاحظ أن الفن المعمارى قد إتجه إلى التعبير عن عالم الروح اللامتناهى وبالتالى تغلب الجانب الروحى على الجانب المادى ، حيث ظهرت موضوعات إختلفت عما كانت تعالجه العمارة الكلاسيكية من قبل ، فأصبحت تعكس صراعات الروح وآلامها فى سبيل إنتصار الدين الجديد ودور هذا الدين للسمو بهذه

الروح إلى عـالم الخلود " (١). فكانت سيطرة العقيدة المسيحية سبباً فى إخراج العمائر الكنسية بهذه الصورة المبهرة - ولم تظهر أية مبانى دنيويـة نفذت بهذه المهارة الفائقة ولم تستخدم فيها أجود الخامات الطبيعية والمعادن والأحجار الكريمة - والتى حرص المهندسون فى بنائها على إضفاء مظاهر الروعة والفخامة التى تناسبها ، " فالمسيحية تؤمن فى الإله الواحد الذى يعيش خالداً فى السموات والذى يتميز باللانهائية فى القدرة والحكمة والمحبة ، وجميع الخطوط المقوسة فى الكنيسة البيزنطية الكبرى والعناصر المسيحية تتحد للتعبير عن هذه الفكرة فالكنيسة البيزنطية تمثل تعبيراً أساسياً عن الإيمان المسيحى فى الرب " (٢) . ولقد لجأ المعماريون فى ذلك إلى تكييف العناصر المعمارية للكنائس بما يتلاءم مع خدمة أغراض العقيدة ، وشمل ذلك التوسع فى المساحات الداخلية التى تتمثل فى الصحن الأوسط الذى يستوعب المصلين ، والمؤدى إلى الحنية فى الجانب الشرقى التى يتقدمها المذبح أو الهيكل المخصص للقيام بالقداس الدينى لخدمة الكنيسة والذى يرتفع قليلاً عن المستوى الأرضى للصحن حتى يتمكن الجالسين فى القاعة من رؤيته بوضوح .

وبزيادة تأثير هذا العامل ، ورغبة فى تحقيق أقصى أهداف المعمار الدينى إتجه المهندسون إلى زيادة عدد الطوابق الداخلية والتى تساهم بدورها فى إرتفاع المبنى نفسه والتى إشتملت على العديد من الغرف الجانبية الخاصة بالطقوس الدينية .

وكانت أهم العناصر المعمارية التى تجسد هذا العامل الدينى هى القباب التى تعلن عن جلال الإله ، والتى تحمل فى داخلها معانى رمزية ، ويرى المؤرخون أن الإتجاه نحو هذه الرمزية كان سبباً من أسباب تكوين الأشكال المعمارية التى ظهرت بصورة واضحة فى الشرق ، فهى تضفى جمالاً وروعة على المكان المقدس المخصص لعبادة الإله ، وهذه الفكرة قد إستحوذت على أذهان المعماريين البيزنطيين الذين سموا بكل الطرق لتحقيقها ، وقد غطت هذه القباب بإختلاف أحجامها وإرتفاعاتها جميع المساحات المختلفة للكنائس أسفلها ، وذلك لأنها ترمز للسماء أو جنة الشهداء ، كما تمثل الكنيسة فى حد ذاتها كوناً مصغراً يضم الشهداء والقديسين والمؤمنين ومعتنقى الديانة المسيحية .

---

(١) الطابع المعمارى بين التأصيل والمعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٧٠ ، ٧١ .

(2) J. Aroatt Hamilton , Byzantine Architecture And Decoration , B . T. Batsford L. T. D. London. 1933, P. 276 .

وقد ظهرت بعض عناصر معمارية أخرى كالمحراب *،" فضلاً عن القبو الذى يعتبر من أهم العناصر المعمارية فى الكنيسة البيزنطية - بجانب القبة - وقد عرف فى الحضارة المصرية القديمة فى عهد الدولة القديمة ، كما هو الحال فى غرفة الدفن بهرم زوسر المدرج "(١). أى أن أصوله المعمارية ترجع أيضاً لأسباب دينية .

وبالرغم من تطور هذه العناصر المعمارية وإتساع الكنائس وزيادة مساحاتها الخارجية ، إلا أنها ظلت محتفظة بوظيفتها الأساسية المتمثلة فى خدمة الدين المسيحى .

٢- العامل المناخى :

ساد الإمبراطورية البيزنطية المناخ الحار الذى إنتشر فى جميع أنحائها ، وقد كان له دوراً واضحاً فى التأثير على أشكال العمارة من الداخل والخارج ، وبصفة عامة "فالمناخ السائد بكل منطقة يتدخل فى تحديد الملامح الأساسية لتشكيلاتها المعمارية والعمرانية ، سواء كان ذلك بالنسبة لمدى تجميعات المبانى وتداخلاتها المعمارية ، وجدوى إطلال فتحاتها على الداخل أو الخارج ، وما هى عروض الشوارع والأفنية المناسبة لكل مناخ وعلاقتها بإرتفاعات المبانى المطلة عليها ، كذلك الحصول على التهوية الطبيعية ، فأى توجيه أنسب للمبنى بالنسبة للرياح السائدة وهل هذه الرياح ثابتة الإتجاه أم متغيرة ، وهل تتطلب معالجة معمارية تحد من كمية وقوة أشعة الشمس الساقطة ، وما مقدار إتساع النوافذ فى كل حالة "(٢). وبالتالى فإن المعمار البيزنطى إتخذت أشكاله ملامح خاصة فى محاولة التكيف مع هذا المناخ الحار ، فنجد أن المهندسين البيزنطيين لجأوا إلى إبتكار طرق معمارية وطرز فنية معينة ، وكان إختيارهم لعنصر القبة له دلالة خاصة - فضلاً عن دلالتها الرمزية - حيث أنها تتمتع بخاصية مميزة من حيث ملاءمتها للحرارة الشديدة ، فهى تساعد على التخفيف من حدة الحرارة فى داخل الكنائس وذلك لأن سطحها المنحنى يقلل من قوة أشعة الشمس المتعامدة على السطح ، كما ينطبق ذلك أيضاً على عناصر القبوات المنحنية داخل الكنائس والتى تغطى الأسقف الجانبية التى يقل إرتفاعها عن القبة الأساسية ، كما إهتم المعماريون البيزنطيون أيضاً بتنفيذ فتحات النوافذ فى أسفل جسم القبة (الجزء الأسطوانى) حتى تساعد على الإضاءة والتهوية ، كما حرصوا على التقليل من عددها وظهرت بمساحات صغيرة حتى تحد من دخول أشعة الشمس .

---

(١) مصطفى عبد الله شيحة ، دراسات فى العمارة والفنون القبطية ، هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٦١

(٢) ألفت يحيى حمودة ، الطابع المعمارى بين التأصيل والمعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

(*) المحراب : هو المنطقة المرتفعة فى الحنية التى تعلوها نصف القبة فى شرق الكنيسة .

وذلك بالإضافة إلى " وجود الأسطح المستوية مشتركة مع القباب ذات الطابع الشرقى الأصيل والفتحات الصغيرة الضيقة للشبابيك المرتفعة نسبياً عن منسوب الأرضية ، تلك الحوائط المستمرة الغير متكسرة والعقود المتكررة التى تحيط بالأفنية الداخلية ، وكل هذه العوامل كونت الخواص المعمارية لهذا الطراز البيزنطى ، والتى تعتبر من أهم الصفات والمعالم المميزة للعمارة البيزنطية "(١) .

٣- العامل الجيولوجى :

وهو يعنى طبيعة الأرض وطبقاتها المختلفة وما تحتويه تربتها من " مواد أولية مثل المحاجر والمناجم ، ومدى قابليتها للزراعة والتى تساعد على تكوين المجتمعات الإنسانية حيث تزدهر الحركة المعمارية " (٢) .

والمواد الطبيعية التى إستخدمت فى بناء العمائر البيزنطية هى الحجارة والطوب ، والزلط الذى إستخدم بعد ذلك فى خليط الخرسانة ، " ففى المناطق الوسطى والجنوبية مثل القسطنطينية واليونان والبلقان وجنوب غرب روسيا وجنوب العراق ومصر وإستخدمت الأحجار فى التدعيم ، وكان الإعتماد الأساسى على الطوب الذى يمثل المادة الشائعة . وذلك نتيجة لخصوبة التربة الغنية بالمادة الطينية (الطمى) - وهى المادة الأولية والخامة الأساسية فى صناعة طوب البناء - وهذه البلاد السابقة تمتعت بإمتلاك مساحات كبيرة من الأراضى الزراعية الخصبة التى ساعدت أيضاً على إستقرار العمال والبنائين وتجمعهم حولها مما يوفر الأيدى العاملة اللازمة .

كما إعتمد على الأوانى الفخارية التى كانت تستخدم بصفة خاصة فى بناء الأسقف والقباب التى تغطى الكنائس - والتى كانت تصنع من مادة الطين حيث تشكل ثم تحرق فى أفران خاصة حتى يتبخر الماء الموجود بطبيعة الحال فى هذه المادة نهائياً ، ومن ثم فلا يتأثر بالمياه مرة أخرى ، وكان الغرض من الإعتماد عليها فى البناء هو " تخفيف الأحمال الناتجة من وزن الأسقف على الحوائط ويلاحظ أن سقف كنيسة القديس فيتال قد صمم بهذه الطريقة بالإضافة إلى العزل الحرارى الناتج عن إستخدام هذه المواد الخفيفة " (٣) .

---

(١) توفيق احمد عبد الجواد ، تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، العصور المتوسطة الأوروبية والإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٧ .

(٢) الفت يحيى حموده ، الطابع المعمارى بين التأصيل والمعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٥٦ .

(٣) توفيق احمد عبد الجواد ، تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، العصور المتوسطة الأوروبية والإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٢ .

اما الأحجار فكانت المادة الشائعة الإستخدام وخاصة فـى الأراضى المرتفعة مثل ارمينيا والقوقاز والأناضول وسوريا وكريت وقبرص حيث تكثر المحاجر الطبيعية . فهى لم تكن متوفرة كالطوب لذلك إضطرت الحكومة البيزنطية إلى إستيرادها من مصادرها فى هذه البلاد ، كما إستوردت أيضاً خامة الرخام الطبيعى " التى كانت تستخدم فى صناعة الأعمدة داخل الكنائس،كما إستخدمت أيضاً فى تغطية الأرضيات ، فكانت تستورد من المحاجر التي تقع فى منطقة حوض البحر المتوسط الشرقية بالنسبة للقسطنطينية ، ولذلك نجد أن العمارة البيزنطية تأثرت كثيراً بتلك الأحجار الضخمة التى كانت تبنى بها المبانى التذكارية والتى كانت تستورد من تلك البلاد ، وترد إليها من الخارج " [١] . كما تأثرت أيضاً - العمارة البيزنطية - بجميع المواد السابقة والتى كان لها أثر واضح على شكل التفاصيل الخاصة بالمبانى المعمارية الدينية والدنيوية بصفة عامة .

٤ـ العامل التكنولوجى * :

كان من الطبيعى أن تخضع مواد البناء المستخدمة لأساليب التقنية الحديثة التى كانت تضفى عليها " خواص هندسية مختلفة سواء من حيث المقاسات أو اللون أو الكثافة أو المقاومة ، مما يحدد لها إستعمالات معينة بناء على سماتها المكتسبة وما يتبعها من معـانٍ إيحائية " [٢] . فالسطح الأملس يختلف فى المعنى والإيحاء عن السطح الخشن أو المجعد كما يحدث فى التركيبات الرخامية سواء المثبتة على الأعمدة أو المنفذة على الأرضيات ، وذلك على سبيل المثال .

وهذه الأساليب كانت إحدى العوامل الرئيسية التى أثرت على الشكل المعمارى البيزنطى وطرق بنائه ، فنلاحظ أساليب التشييد قد إختلفت وتطورت فى العمارة ، وإتجه المهندسون إلى إستحداث وسائل فنية جديدة مثل " إستعمال القبة المحمولة على أربعة مثلثات كروية أو محمولة على أربع حنيات للتغطية الأفقية ، فينتقل بذلك حمل القبة

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٧ .

(٢) ألفت يحيى حمودة ، الطابع المعمارى بين التأصيل والمعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٩٩ .

(*) تعريف التكنولوجيا . التكنولوجيا تعبير يحتوى على شقين ، الشق الأول : تكنو ، والشق الثانى : لوجيا وكلمة تكنو : هى إختصار لكلمة (تكنيك) Technique وهى تعنى بالعربية تقنية ، ومعناها الأساليب التنفيذية الفنية ، أما الشق الثانى وهو لوجيا : فهو مأخوذ من اليونانية بمعنى علم ، فيكون التعبير بالكامل معناه : علم الوسائل التنفيذية الفنية ، وهو يشمل دراسة المواد والخامات والأدوات والأساليب المختلفة التى يستخدمها الفنان أو المهندس للحصول على أفضل مستوى من الإنجازات فى أقصر وقت ممكن وبأقل تكلفة متاحة ، ونحن نطلق التكنولوجيا الحديثة على أى مواد أو أساليب متطورة بالنسبة لما كان متبعاً قبل ذلك .

خلال نقاط إرتكاز محدودة مماساعد على إضفاء مظهر الخفة التى تميزت به القبة البيزنطية " [١]. ومع زيادة التطور التقنى فى هذه الأساليب الإنشائية ،تمكن المهندسون من تغطية مساحات مستطيلة بنفس الطريقة السابقة ، ولكن على مساحات أكبر ، وذلك بتجاور مجموعة من القباب التى توحى بالإستطالة فى شكلها العام ، وأوضح مثال لهذا التطور هو كنيسة القديس مرقص فى فينيسيا . وبالرغم من أنها تعد نموذجاً لتأثيرات المعمار البيزنطى فى فينيسيا ، إلا أنها تعتبر من أروع الأمثلة التى تمثل التخطيط الصليبى البيزنطى ذو القباب المتعددة واتقنها .

● الطرز المختلفة للكنائس البيزنطية :

إتخذ المعمار البيزنطى اشكالاً وتصميمات متعددة ، فبالإضافة إلى بعض العوامل السابقة والمواد المستخدمة فقد إعتمدت عمارة الكنائس فى الإمبراطورية فى تصميماتها على أنواع مختلفة من الطرز المعمارية التى كانت تحمل فى داخلها بعض " التأثيرات الرومانية والتأثيرات الإغريقية التى كانت مزدهرة فى القرن الرابع الميلادى فى مدن الشرق الكبرى كالأسكندرية وانطاكية وانقرة " [٢]. فضلاً عن " تأثيرات الفن الساسانى الذى كان له الفضل فى إحياء فنون الشرق القديمة " [٣]. وقد كان لهذين الفنين تأثيرهما الواضح على فن العمارة البيزنطى ، وهذا الإنصهار والإندماج الفنى بين العناصر الشرقية واليونانية من السمات المميزة للفن البيزنطى بشكل عام والعمارة بشكل خاص .

كما ظهرت ثمة آراء تشير إلى اهمية بعض المناطق التى " تعتبر مصادر اساسية لفن المعمار البيزنطى كآسيا الصغرى،والبعض الآخر ارجع المصادر المعمارية إلى أرمينيا والعراق ، ولكن فى النهاية اجمعت الأراء ان المنطقتين اللتين كانت لهما أكبر إسهام فى ذلك هما سوريا والأناضول " [٤]. وخاصة ان الفن السورى يتميز بالواقعية والإهتمام بالتعبير عن الحماس الدينى ونقل الأحاسيس والمشاعر الروحانية السامية ، وهذه الخصائص وجدها البيزنطيون اكثر قرباً وملائمة لأفكارهم وأهدافهم الفنية التى تتفق

---

(١) المرجع السابق ، ص١٠٣ .

(٢) توفيق احمد عبد الجواد ، تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، العصور المتوسطة الأوروبية والإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص٣٣ .

(٣) المرجع السابق ، نفس المكان .

(4) J. Arontt Hamilton , Byzantine Architecture And Decoration , B . T. Baisford L. T. D. London, 1933, P. 36 , 37 .

وعقيدتهم الدينية ، وكان ذلك منذ البداية وإستمر حتى العصور الوسطى فى الإمبراطورية ويؤكـــد ذلك الدكتور « داود عبده داود » بقوله : " فى الفترة الأولى كانت سوريا هى حلقة الإتصال بين الشرق وبيزنطة ، وعن طريقها إنتقلت عناصر فنية كثيرة ، ولكن منذ القرن الحادى عشر الميلادى يظهر ان أرمينيا أخذت من سوريا هذا المركز وأصبحت هى التى تمد الفن البيزنطى بالأفكار الجديدة " (١) .

وقد ساهمت كل بلد أو منطقة من المناطق السابقة ببعض التخطيطات والتصميمات الأساسية فى عمارة الكنائس ، كما كان لها دوراً أساسياً فى إدخال بعض العناصر والتعديلات الجديدة ، وظهرت العمائر الكنسية من خلال أربعة اشكال من التخطيطات ، وهى : أولاً : التخطيط البازيليكى ، ثانياً : التخطيط المركزى ، ثالثاً : التخطيط (الطراز) الصليبى ، ورابعاً : التخطيط (الطراز) المقبب . ولم تكن هذه التخطيطات أو الطرز ذات طابع بيزنطى خالص ، وفيما عدا التخطيط الصليبى - فهى ترجع إلى أصول رومانية وارمينية - كما سبق الإشارة - .

وسيتم التناول بالتفصيل شرح كل نوع من هذه الطرز المختلفة كل على حدةمع ذكر امثلة للكنائس التى إعتمدت فى بنائهاعلى هذاالتصميم أو التخطيط.

التخطيط البازيليكى :

البازيليكا *عبارة عن بناء كبير يضم قاعة مستطيلة الشكل مقسمة إلى مساحات طولية تسمى الأجنحة ، وقد توقف عدد هذه الأجنحة داخل الكاتدرائيات على عدد الدعائم او الأعمدة الداخلية ، فبعض القاعات تقسم إلى ثلاثة أجنحة بواسطة صفين من الأعمدة وكان ذلك هو التقسيم الشائع لمعظم الكاتدرائيات ، والبعض الأخر إحتوى على خمسة أجنحة وذلك من خلال اربعة صفوف من الأعمدة ; وهذا النوع من الكاتدرائيات كان متبعاً مع الكنائس الكبيرة مثل كنيستى القبر المقدس والميلاد فى فلسطين ، وكذلك كنيسة القديس ديمتريوس ، وكنيسة القديس بطرس فى روما " (٢). وجميعها تنتمى للقرنين الرابع والخامس الميلاديين ، وكانت كل واحدة من هذه البازيليكات تحتوى على مجموعة من الأبواب التى تتفق فى عددها مع عدد الأجنحة المقسمة داخلياً

---

(١) الفن البيزنطى ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ٢٢٧

(2) Lyn Rodley , Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 21 .

(*) البازيليكا معناها الأصلى القصر الملكى او قاعة الحكمة وتعرف ايضاً بالكاتدرائية .

لتحل محل الجوانب الخارجية النصف دائرية ، ويتقدم هذا البناء البازيليكي فناء واسع ، ويحيط بالمساحة الكلية - البازيليكا والفناء الخارجي - جدار مرتفع يفصلهما عن العمائر الخارجية الأخرى .

وتتميز البازيليكا بصفة عامة بإتساع مساحة الجناح الأوسط الذى يزيد على مساحة الأجنحة الجانبية . وفى البازيليكا المقسمة إلى ثلاثة اجنحة يحمل صفى الأعمدة سقف هذا الجناح الأوسط الذى يعرف أيضاً بالرواق الكبير،ويمتاز بالإرتفاع عن الجناحين الجانبيين ، " وتتخلله نوافذ عليا لإضاءة المبنى تسمى النوافذ المشعة (Clearstory Windows)، وإشتملت بعض هذه الطرز على صفين من الأعمدة فى كل من جانبى المجاز الأوسط حيث يحمل الجزء المنخفض منها شرفة مخصصة للسيدات .

ويرجع سبب إتساع هذا الجناح الأوسط إلى إستقبال وإستيعاب أكبر عدد من المصلين والمتعبدين فى هذه الكنائس واللذين يتجهون بأنظارهم إلى قبلة الكنيسة او كوة المذبح - حيث تقام الشعائر الدينية المقدسة وتقدم القرابين - التى تتخذ شكل نتوء خارجى بارز على هيئة نصف دائرة ويغطيها نصف قبة ، وهذه " القبلة كانت فى البداية مخصصة للعرش وتمثل سمة وثنية تدخل فى تخطيط هذا النوع من الكاتدراليات،حيث انها كانت فى الأصل تمثل مقعد الرب " [١] .

وهناك مساحة مستطيلة تتقاطع مع القاعة الأساسية للبازيليكا وتفصل صحن الكنيسة عن منطقة المذبح تعرف بالمجاز المستعرض (Transept)" وهى تعطى لمسقط الكنيسة الأفقى شكل الصليب رامزة لجسد السيد المسيح المصلوب . كما تبدو فى شكل (٨٢) .

وقد تميزت الكنائس البازيليكية قديماً بالمدخل الشرقى بدلاً من الغربى " ولكن فى اواخر القرن الرابع وبداية الخامس الميلادى شاع وجود هذا المدخل الغربى والمؤرخ ، ريفوارا (Rivoira) يشير إلى ان اقدم مثال على الجزء الخارجى البارز الشرقى يوجد فى بازيليكا اورسيانا فى مدينة رافينا (٣٧٠ - ٣٨٤م) وفكرة توجيه الكنيسة نحو الشرق تمثل سمة شرقية " [٢] .

---

(1) Talbot Rice, Byzantine Art , Penguin Book Ltd, Harondsworth Meddlesex, Great Britain, 1935, P. 58 .

(2) Loc . Cit .

وقد كان هذا التخطيط البازيليكى هو الشكل الشائع للكنائس المسيحية منذ البداية ، وكانت روما هى منشأ هذه الكاتدرائيات ؟ والعديد من السجلات تؤكد على وجود هذه الكنائس فى الشرق اليونانى " [١] ، وتضم روما مجموعة من أروع الكنائس ، وكانت هذه الكاتدرائيات فى روما تغطى عادة بالأسقف الخشبية ، ولكن فى الشرق - فى سوريا على سبيل المثال - إعتمدت على السقوف الحجرية المقببة فى التغطية بدلاً من السقوف الخشبية ، وصحب هذا التغيير ظهور بعض التعديلات التى طرأت على طبيعة البنيان . ففى حالة إستخدام الأحجار فى القبة حرص المهندسون على زيادة سمك كل من الجدران والأعمدة ، كما تميزت أيضاً بالمتانة والثبات ، أما فى حالة السقوف الخشبية فلم يكن هناك ما يدعو لذلك لأن الأحمال فوق الجدران والأعمدة ليست بثقيلة فظهرت الأعمدة أكثر نحافة والجدران أقل سمكاً .

وقد كانت هذه البازيليكا قديماً عبارة عن قاعات كبيرة مخصصة للإجتماعات أو إصدار الأحكام فى المعهود الوثنية ، ومع دخول المسيحية أصبحت النموذج المثالى للعبادة وإقامة الطقوس الدينية بعد أن أزال المهندسون منها وأضافوا إليها بعض العناصر المعمارية ، " وكثير من الباحثين الأجانب وفى مقدمتهم الفريد بتلر(Butler) و إيقلين وايت(Whit) و كروسبى بتلر(Crosby Butler) و دالتون(Dalton) و برجز(Briggs) و ميل(Male) و ستفنسون(Stephenson) و فلتشر(Fletcher) و سومرز كلارك(Clark) ،... وغيرهم ؛ يرجعون أصولها الأولى إلى أنواع العمائر الرومانية القديمة التى كان يمثلها أساساً ساحة العدل عند الرومان ، حيث يعقد فيها المحكمة الرومانية بالإضافة إلى إعتبارها مكاناً لإنجاز الأعمال التجارية ، وعلى هذا الأساس فإن أصحاب هذا الرأى يعتقدون بأن هذا التخطيط قد إنتقل إلى الكنائس المسيحية التى شيدت بعد إعتراف الإمبراطور قسطنطين بالديانة المسيحية إذ أنه لم يكن أمام المسيحيين فى هذا الوقت سوى الحصول على مبانى قديمة أياً كان نوعها لتحويلها إلى كنائس " [٢] . ويصف الدكتور « ثروت عكاشة » التعديلات التى طرأت على هذه العمائر كى تعبر عن المضمون الجديد للدين المسيحى بقوله " فغدا مكان القاضى ومن حوله مستشاروه اللذين يتصدرون قاعة الحكم هو مكان المطران ومن حوله القساوسة اللذين يمثلون فى نظر المسيحيين السيد المسيح بين حوارييه فى قبلة الكنيسة(Apse)، وكذلك تحول المذبح

---

(1) J. Arnott Hamilton, Byzantine Architecture And Decoration, B. T. Balsford L. T. D. London, 1933 , P. 37 .

(٢) مصطفى عبد الله شيحه ، دراسات فى العمارة والفنون القبطية ، هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٥٧ ، ٥٨ بتصرف .

Altarالذى يحرق فوقه البخور أمام القاضى الرومانى قبل إفتتاح الجلسة إلى المذبح المسيحى الذى يوضع فوقه القربان من خبز ونبيذ ، وبات مكان تجمع جمهور المصلين المتعارضين المتفرجين هو مكان المصلين [١] .

وبالرغم من نسبة هؤلاء الباحثين مصدر الطراز البازيليكى إلى الأبنية الرومانية ؛ إلا أن بعض العلماء يرون أن المصدر الأول الذى إشتقت منه هذه الكنيسة تخطيطها هو قاعة الأعمدة الضخمة فى المعبد المصرى القديم فى العصر الفرعونى فى عصر الدولة الحديثة ، أى البازيليكا الرومانية كان مصدرها العمارة الفرعونية " [٢] .

وينبغى الإشارة إلى أنه بالرغم من إستمرار ظهور هذا الطراز البازيليكى بما تضمن من إختلافات وإضافات تتلاءم وطبيعة ومناخ كل بلد إلا أنه لم يخضع إلى الكثير من التطورات ووصف بأنه تخطيط مبتذل ولايلائم المتطلبات اللاهوتية البيزنطية أو الفكر البيزنطى ، ومع نهاية القرن الخامس الميلادى بدأ ينحسر إستخدامه والإعتماد عليه فى جميع أنحاء الإمبراطورية حتى إنقرض تماماً إلا فى مناطق قليلة فى روما وبلغاريا وشمال اليونان التى إحتوت على نماذج على درجة من الأهمية .

وقد إعتمدت عمارة الكنائس البيزنطية بشكل بسيط على هذا الطراز وكان بمثابة المدخل أو البداية لإكتشاف وخلق أنواع من التصميمات والإنشاءات الجديدة الأكثر تطوراً ، وتعتبر كنيسة القديس ابولينار الجديدة من أوضح امثلة المعمار البيزنطى التى تؤكد على وجود هذا الطراز الرومانى .

كنيسة القديس أبو لينار الجديدة * :

هى إحدى الكنائس التى إعتمدت فى تصميم بنائها على هذا الطراز البازيليكى ، وقد انشئت فى رافينا بالقرب من المقر الملكى الرسمى وكانت مخصصة لإقامة المراسم والإحتفالات الخاصة بالبلاط ، وهى كما تبدو فى شكل (٨٣) والذى يمثل المسقط الأفقى لهذه الكنيسة التى تتكون من مساحة مستطيلة " تتميز بالإتساع ، حيث تبلغ

(١) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٠٢ .

(٢) مصطفى عبد الله شيحه ، دراسات فى العمارة والفنون القبطية ، هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٦٠ .

(*) بنيت فى الربع الأول من القرن السادس الميلادى بأمر الملك تيودوريك كهدية للسيد المسيح.

مساحة مدخلها مائة وأربعة قدم × إحدى وسبعون قدم * " (١). وهو ينقسم إلى ثلاثة مساحات رئيسية وهى صحن الكنيسة (المجاز الأوسط) وجناحين جانبيين بواسطة الأعمدة الرخامية - التى تم إحضارها من القسطنطينية - التى تصطف على جانبين ، ويصل عدد هذه الأعمدة إلى أربعة وعشرين عموداً ، وهذه " المساحة المستطيلة يبلغ طولها ضعف عرضها كما أن عرض المجاز الأوسط فيها يساوى ضعف عرض كلاً من الجناحين الجانبيين " (٢) . وفى نهاية المجاز الأوسط(Nave)** فى الناحية الشرقية من الكنيسة يقع هيكل المذبح ومن خلفه المحراب المقدس حيث تقام فيها الطقوس الدينية ، وكما يتضح من الرسم المعمارى إختفاء المجاز المستعرض الذى يتقدم منطقة المذبح والذى كان ظهوره اساسياً فى التخطيطات القديمة .

وكما يلاحظ فى شكل رقم (٨٤) السقف الخشبى الذى يغطى هذا البناء والذى يحمله كلا من جدارى المجاز الأوسط - والذى تحمله بالتالى الأعمدة الإثنى عشر فى كل جانب - ونتيجة لإرتفاع هذا السقف عن سقف الجناحين الجانبيين فقد تم عمل فتحات علوية للنوافذ تسمح بالتهوية والإضاءة ، وهى تظهر بوضوح فى المستوى الثانى وتشبه العقود فى أشكالها - تتخلل فتحات النوافذ أجسام القديسين والقديسات فى هذا المستوى - كما تظهر هذه النوافذ فى الحوائط السفلية المحيطة بالقاعة من الخارج والخاصة بالأجنحة الجانبية وكانت فى البداية نظراً لسرية العقيدة والطقوس يفضل وجودها أعلى المبنى . أما خارج المبنى فقد تم إضافة اجزاء معمارية جديدة حيث أنشئ برج أجراس بمحاذاة الجانب الأيمن من الكنيسة ، وعلى إرتفاع يصل إلى مائة وثلاث وعشرين قدماً ، كما نفذت فتحات طولية ومكررة بإرتفاع البرج وزودت بمصابيح لتركيز الأضواء عليه وتسهيل تهويته ، وهذه الإضافة ترجع إلى بداية القرن الحادى عشر . وقد كان هذا العنصر المعمارى وهو البرج يظهر بصورة واضحة فى الغرب أما فى البلاد الشرقية فى الإمبراطورية فقل وجوده إلا فى بعض كنائس قليلة وذلك لأن " ظهور أبراج الأجراس فى الشرق يرجع إلى الإتصال الثقافى والفنى مع الغرب " (٣) .

---

(1) Guiseppe Bovini, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, P. 78 .

(٢) ثروت عكاشة - تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، (دار سعاد الصباح ، القاهرة) ، ص ١٢٢ .

(٣) ستيفن رنسمان : الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣١٩ .

(*) القدم : وحدة للقياس ويقدر طول القدم الواحدة بحوالى ٣٣ سم .

(**) هذه التسمية مشتقة من كلمة Navis اللاتينية وهى تعنى السفينة التى ترمز إلى نقل المؤمنين بسلام إلى سماء الخلاص .

كما تضمنت هذه الإضافات بناء قبة تغطى المبنى والتى لا تؤثر على شكل الكنيسة من الخارج كما وسعت المنطقة الخارجية المحيطة بها حيث يوجد فناء كبير يتقدم مدخل الكنيسة من الناحية الغربية" وذلك بغرض عزل الكنيسة عن ضوضاء الطريق ، كما إتخذ مكاناً لشرح التعاليم الدينية لمعتنقى المسيحية وموضعاً للمغتسل المستخدم لشعائر وتطهير الأيدى قبل الدخول إلى الكنيسة " (١) .

ويضيف الدكتور ،ثروت عكاشة ، قائلاً : " وكانت الكنيسة المستطيلة الشكل ما تزال على ما كانت عليه إلى اليوم بأعمدتها الطويلة التى تشد نظر المتعبد ، وتدفعه نحو المحراب هى البناء الأمثل لمواكب الشعائر الدينية التى تقتضى بإقتراب جماهير المصلين من المحراب فى موكب تقدمة الصدقات والمشاركة الرمزية فى مناولة العشاء الربانى ، وعندما ألغى هذا الموكب من طقوس الكنيسة الشرقية غدت البازيليكا المستطيلة بدعة قديمة وحلت محلها الكنيسة المركزية المحور التى تواكب طقوسها الساكنة " (٢) .

التخطيط المركزى (المغطى بقبة) :

العنصر الأساسى فى المبانى المنفذة وفق هذا التخطيط هو القبة (*) التى تغطى المساحة السفلية والتى تعلو المركز مباشرة ، وكانت هذه المبانى فى العهود القديمة تنقسم إلى فئتين : الفئة الأولى هى المبانى ذات التخطيط الدائرى ، أى التى تتميز بالسقف الأفقى المستدير ، ومع وجود ممشى حول المساحة المركزية ، أما الفئة الثانية : تعتمد فيها الأبنية على التخطيط المربع ، وكانت هذه الفئة الأكثر اهمية وإعتمد عليها المعماريون بشكل أساسى فى العمارة البيزنطية .

وهذا التخطيط يعتمد كثيراً على المعمار الوثنى حيث كانت هذه المبانى تستخدم كأضرحة أو مواقع تعميد او مقابر" وكان منشأها منسوباً إلى روما التى تضم اقدم هذه المبانى ، ولكن الإكتشافات الحديثة فى الشرق وخاصة فى برجامون والقسطنطينية تشير إلى وجود هذه المبانى المستديرة ، ولذلك فإن وضع القبة المبنية على الإسطوانة يمثل إبتكاراً من نسيج الفكر اليونانى والرومانى "(٣). ويجب الإشارة إلى " ان

---

(١) ثروت عكاشة : تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٢٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٣ .

(3) Talbot Rice, Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 61 .

(*) القبة التى تغطى هذا التخطيط ترجع إلى قرون طويلة سابقة ، وكانت قديماً تصنع من الطمى والقضبان فى سبيل تتويج التجويف المستدير السفلى .

أولى هذه المبانى هى كنيسة القديسة كونستانزا فى روما " [١] .

وقد إنتشرت هذه المبانى فى الشرق والغرب من أنحاء الإمبراطورية ، وقد تطورت أشكالها الخارجية ، فمن هذه المساحة المركزية الدائرية تم إضافة تصميم هندسى آخر ثمانى أضلاع يحيط بها ، كما فى كنيسة البعث المبنية فى القدس بأمر الإمبراطور قسطنطين فى القرن الرابع الميلادى ، وقد تم إستبدال الشكل الدائرى من الداخل وحل محله شكل ثمانى الأضلاع من الخارج ، وأوضح الأمثلة على هذا التغيير هو مسجد قبة الصخرة بالقدس ، ومن " المحتمل أن هذه الفكرة أو التصميم يرجع أصلها إلى سوريا ، ودور سوريا له دلالة عظيمة فى تطوير المبانى المركزية ، ولابد ألا يغيب عن أذهاننا أن مبنى قبة الصخرة يمثل أوج التطور فى الحجم والروعة فى الدولة التى كانت تمثل فى وقت ما جزء هام من الإمبراطورية البيزنطية " [٢] .

أما الفئة الثانية فهى تعتمد على التخطيط المربع الذى تغطيه القبة ويذكر جى أرنوت هاميلتون (J. Arnott Hamilton) أن هذا " التخطيط أصبح يمثل جوهر المعمار البيزنطى ونشأت فكرته فى إيران والعراق ، وبلغت سوريا والأناضول ، كى تصبح السمة الأساسية فى الكنائس ذات هذا التخطيط المركزى " [٣] . وهذا يؤكد تأثير المعمار البيزنطى ، حيث كانت هذه الدول تابعة للإمبراطورية الرومانية ، " وكان هذا التصميم الأولى ، البداية فى تطور البنيان المعمارى البيزنطى بشكل عام " [٤] .

وتصميم الكنيسة التى تعتمد على هذا التخطيط تتميز بالمساحة المحدودة المتواضعة التى يتساوى فيها طول الكنيسة مع عرضها ، وبالرغم من ذلك إلا أنها تتمتع بالرحابة وتعطى إحساساً بالإتساع ، وذلك يرجع إلى فضل بناء القبة العلوية التى تساهم فى تحقيق الإحساس باللانهائية ، وقد أصبح هذا الإرتفاع مرغوباً فيه بالنسبة للكنائس التى تعتمد على هذا التخطيط ، كما فضله المعماريون عن الطول الذى تميزت به الكاتدرائيات . وترتكز هذه القبة على إسطوانة مرتفعة وتنتهى هذه الأسطوانة مع بداية إنحناء القبة (من أسفل) وتوجدبها فتحات للنوافذ التى تسمح بالإضاءة وتجذب الأنظار إلى أعلى .

---

(1) Ibid, P. 82 .

(2) Ibid . P. 63.

(3) Byzantine Architecture And Decoration, B. T. Batsford L. T. D. London, 1933 , P. 274 .

(4) Ibid , P. 38 .

" ويجب الإشـارة إلى أن هذه الكنائس ذات التخطيط المربع تتميز عن الكاتدرائيات بأنها الأنسب للقيام بالمراسم الدينية المقدسة "[١] .

وتعتبر كنيسة القديسين سرجيوس وباكوس فى القسطنطينية من أوضح الأمثلة المعمارية التى إعتمدت على هذا الطراز والتى تبدو فى شكل (٨٥) . وفيما يلى نتناول بالتفصيل التخطيط المعمارى لإحدى الكنائس البيزنطية التى تعتمد على هذا الطراز وهى كنيسة القديس فيتال *، وقد وصفها چيوسيب بوفينى (Giuseppe Bovini) بقوله :
" وتتميز عمارة كنيسة القديس فيتال بأنها فريدة من نوعها ، وقد اقر المؤرخ اندريس اجنيلوس (Andreas Agnellus) فى القرن التاسع الميلادى ، انه ليس فى إيطاليا كنيسة تضاهيها ، ويضيف كويسى (Choisy) انه لا يوجد فى اى مكان اخر مبنى يجد فيه الإنسان طاقم متناغم وجذاب مثل ذلك التوازن الهيكلى مندمجاً مع هذه الصيحة المعمارية "[٢] .

وكما نرى فى شكل (٨٦) الذى يتضح فيه الشكل الخارجى للكنيسة وهى كما تبدو مكونة من هيكلين ثمانيين بمساحة كبيرة ، ويعلو احدهما الأخر ، والهيكل الأول هو الذى يعلو سطح الأرض مباشرة ، وذو مساحة كبيرة ، وحدوده الخارجية تحيط بالمشى الذى يتوسطه المبنى الثمانى (الداخلى) مركز الكنيسة ، والهيكل الأخر وهو الأصغر فى المساحة يعلو الهيكل السابق ، وهو عبارة عن شكل مثمن الأضلاع ايضاً ، يرتفع عالياً ليغطى بالقبة التى يعلوها السقف الهرمى المنفذ بالخشب ، ويلاحظ هنا أن القبة نصف كروية أى لم تبلغ إستدارتها شكل القباب التى ظهرت فى الكنائس البيزنطية اللاحقة ، وخاصة قبة كنيسة أيا صوفيا .

أما بالنسبة للتخطيط الداخلى فنتبينه من شكلى (٨٧-أ ، ب) حيث نجد أن هذا الهيكل الأول يحتوى على طابقين تحملهما الأعمدة ذات التيجان التى تغطيها العقود ، وقد تبادلت النوافذ مع الأعمدة المثبتة فى الجوانب الداخلية لهذا الهيكل والتى تعمل كدعامة للحائط فى كل ركن من الأوجه الجانبية .

---

(1) Ibid , P. 28 .

(2) Ravenna , Harry N. Abrams , Inc . Publishers, New York , P. 111.

(*) شيد هذه الكنيسة الإمبراطور چستنيان لإسترداد مدينة راڤينا ، وبدء العمل فيها عام ٥٤٠ م ، واستغرق بناؤها سبع سنوات ، وزينت جدرانها بطوب احمر طويل ورفيع مشهور بإسم چولياس لأنه كان يستخدم فى راڤينا فى المبانى المسئول عن تشييدها المهندس چولياتوس .

ويذكر الدكتور توفيق احمد عبد الجواد أن : " أهم ما يميز القبة فى هذا المبنى انها ترتكز على معلقات *(Pendentives)" (١) . وتتكون هذه المعلقات "من عقود صغيرة تسمى الخناصر المعقودة ، ومكانها الجدران المثمنة الشكل فوق العقود الثمانية التى تتوسط الكنيسة ... ، وثمة شرفة تعلو العقود وتطل على المجاز الأوسط تنعزل فيها النساء اثناء الصلاة ، حيث كانت هذه الطقوس البيزنطية تقضى بالفصل التام بين الرجال والنساء " (٢) .

يتبقى الجزء الدائرى الناتئ والخاص بشرقية الكنيسة والمذبح ، الذى يتخذ شكل نصف سداسى مغطى بقبة خشبية كما يبدو من الخارج ، ومن الداخل يوجد قوس النصر الذى يتقدم الحنية (شرقية الكنيسة) ويجاورها من الناحيتين غرفتان ، الأولى تقع فى الناحية الشمالية ، والثانيةفى الناحية الجنوبية ، وكلتيهما صمما لإعداد الطقوس الدينية وكمكاناً لحفظ الأدوات الخاصة بهذه الطقوس .

ويصف الدكتور، ثروت عكاشة ، هذه الكنيسة بقوله : " تعد هذه الكنيسة من الناحية المعمارية نموذجاً متطوراً للكنيسة المتمركزة ذات المحور الراسى " (٣) . فهى تعتمد على الشكل المثمن الذى يعلوه القبة التى تغطى المركز مباشرة . ويضيف رايس (Rice)فى كتابه عن الفن البيزنطى مؤكداً " أن كنيسة القديس فيتال تمثل فى تخطيطها المعمارى آخر مراحل التطور فى هذه المبانى المركزية التى حدثت فى إيطاليا وبيزنطة فى عهد الإمبراطور جستنيان " (٤) .

التخطيط الصليبى :

يتلخص هذا الأسلوب فى التعديلات والتغيرات الجديدة التى طرات على النموذج البيزنطى الذى يعتمد على التخطيط المغطى بالقبة ، وقد إتخذ هذا

---

(١) تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، العصور المتوسطة الأوروبية والإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٥ .

(٢) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٣٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٣١ .

(4) Byzantine Art, Penguin Book Ltd, Harmondsworth Meddlesex, Great Britain, 1935, P. 62.

(*) المعلقات او الدلايات ، وقد شاع إستخدام هذا النموذج المعمارى فى عهد الإمبراطور جستنيان ، ويتضح الإعتماد عليه فى الكنائس البيزنطية ، وترجع أصوله إلى التقاليد الأجنبيةفهو يمثل سمة للعمار الخلقدونى .

الطراز شكل الصليب ذو الأربعة أذرع المتساوية والذى يشبه الصليب الإغريقى فى بعض الأحيان ، وكل ضلع من أضلاع الصليب تغطيه الأسقف حيث أن هذا التخطيط تعلوه قبة واحدة فقط كما فى ضريح جالا بلاسيديا براڤينا ، وفى بعض الحالات تم تغطية جميع أذرع الصليب بالقباب وكانت القبة الوسطى التى تغطى المركز - مركز الصليب - هى الأكبر ، والأكثر إرتفاعاً . مثل كنيسة الرسل بالقسطنطينية * .

" وقد جاء هذا التخطيط فى جوهره ومظهره مخالفاً للتخطيط البازيليكى ، فبينما كان الشكل المستطيل أهم ملامح الكنيسة البازيليكية ، إذا بشكل الكنيسة فى هذا التخطيط مربعاً بدلاً من كونه مستطيلاً ، وبينما كانت الأسقف الخشبية المسطحة والجمالونية هى أهم وسائل التغطية فى الأسلوب البازيليكى إذا بأسقف هذه الكنائس ذات التخطيط البيزنطى تعتمد على التغطية بالقباب وأنصافها والأقباء .

وكان نتيجة لإتخاذ هذه الكنيسة الشكل المربع وتغطيتها بالقباب أن حل الإيوان المربع محل الجناح المستطيل ... ، وأصبح على جوانب المربع ممر قصير يغطيه قبو ، وبهذا أضحى مسطح الكنيسة على شكل الصليب بحيث يتجه النظر مباشرة فى الكنيسة البيزنطية نحو القبـــاب بدلاً من أن يتجـــه فى الكنيسة البازيليكية نحو الحنية الرئيســـية " [1] .

وكانت هذا التطور فى بدايته رغبة من المهندسين فى جعل صحن الكنيسة أكثر إتساعاً ، وتم ذلك عن طريق تطوير الأجزاء المتدلية الكروية التى تحمل القبة الواحدة فى التخطيط المركزى ، والوصول منها إلى بعض الأشكال المعمارية المركبة وتوسيع الأقواس الحاملة التى تستوعب أكبر عدد من القباب والأقبية .

وعلى المستوى الأرضى تم التوسع فى المحراب ، وبناء المصليات الجانبية المشيدة على إمتداد الجوانب الخارجية لتلائم متطلبات الطقوس الدينية المتزايدة ، وبذلك تمتعت الكنيسة ذات الشكل الصليبى بالرحابة والسعة وأتاحت الفرصة لتجمع أكبر عدد من المصلين والعابدين داخلها .

(*) هنالك بعض المراجع تشير إلى كنيسة الرسل بالقسطنطينية كمثال لهذا النوع من التخطيط الصليبى ، كما أنها تعد فى نفس الوقت مثالاً للكنائس المتعددة القباب .

(١) أشرف سيد محمد البطشونجى ، كنائس ملوى الأثرية ، دراسة أثرية معمارية ، ، دار نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، مصر ، ١٩٩٦ ، ص ٢٠٥ .

وقد قسم الصحن فى هذه الكنيسة من خلال مجموعة من القطاعات التى تنفتح على بعضها البعض ، وبمرور الوقت وزيادة التعديلات المعمارية إتجه المهندسون إلى زيادة عنصر الجاذبية فى هذه الكنائس من خلال الإهتمام ببعض السمات الجمالية المعمارية وإضفاء الدقة على العناصر المعمارية الداخلية لدرجة ان المهندسين إضطروا فى هذه الحالة إلى التخلى عن المساحات الواسعة التى تميز بها هذا الطراز ، وبالرغم من هذه الإضافات والبناءات الجديدة على هذه الكنائس إلا أنها إحتفظت بتصميمها الأصلى وهو القبة التى تعلو المساحة المربعة ، ويجب الإشارة هنا إلى أنه فى بعض الأحيان كانت هذه الكنائس تضم الأعمدة التى تحمل القبة والتى تمتد بطول الصحن من الغرب إلى ان تتصل بالنتوء الخارجى من الجدار الشرقى بها .

ويذكر لاين رودلى (Lyn Rodley) ان هذه الكنيسة ذات التخطيط الصليبى إلى جانب طرازها الهندسى البسيط وسهولة البناء فيها ، اصبحت النوع المعمارى القياسى والمتكامل للمعمار البيزنطى "[1] . الذى شاع إستخدامه وإستمر الإعتماد عليه حتى أواخر العهود البيزنطية وبالأخص طوال الخمسة قرون الباقية فى تاريخ الإمبراطورية . كما إنتقل إلى العديد من المناطق خارج حدودها وذلك لأن هذا الطراز كما يصفه رايس . " يعد من أنسب الطرز المعمارية التى تتلاءم مع طبيعة العالم البيزنطى الروحى ، حيث أنه يتمتع بالجاذبية الخاصة من جانب الطابع الصوفى الدينى للتعاليم المسيحية ، كما ان تصميمه يجمع بين رمز العقيدة (الصليب) والأحاسيس الروحانية التى توحى بها القبة "[2] . بالإضافة إلى أنه كان اكثر إحتواء لمقابر او اضرحة شهداء العقيدة المسيحية ، وخير مثال على ذلك ضريح جالا بلاسيديا فى رافينا فى القرن الخامس الميلادى ، " وأول الكنائس التى تمثل هذا الشكل هى كنيسة (Nea Ekklesia) "[3] . فى القرن التاسع الميلادى عام ٨٨٠ م .

كما أن اقدم هذه الكنائس عثر عليها فى القسطنطينية والتى تعتمد على هذا الطراز هما الكنيسة الشمالية التابعة لدير قسطنطين ليبس (Lips) وكنيسة ميرلايون "[4] . كما عثر فى العاصمة على كنيسة القديس يوحنا الصغير *، ذات الشكل

---

(1) Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 139 .

(2) Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 65 .

(3) Lyn Rodley. Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 137 .

(4) Ibid, P. 135 .

(*) يرجع تاريخ بنائها إلى القرن العاشر الميلادى (٩٤٦ - ٩٥٥ م) .

الصليبى أيضاً ، ويجب الإشارة هنا إلى أن هذا الطراز كما يرى « ستيفن رنسمان » بالرغم من أنه يتسم بالطابع البيزنطى الخالص إلا أنه " لم يبلغ من الشيوع فى القسطنطينية أبداً مبلغ شيوعه فى الولايات " (١). وذلك يتضح من خلال مجموعة الكنائس التى ظهرت فى مدينتى كابادوكيا وسالونيك والتى لم يتبق منها شيئاً الآن ، بالإضافة إلى مجموعة الكنائس التى عثر عليها فى جبل آتوس،ولكن قد تم فيها بعض التعديلات فى الأذرع الخارجية للصليب .

أما فى اليونان فقد كثر بناء هذه الكنائس حيث ساد الإنتعاش الإقتصادى والدعم المادى مما ساعد على وجود أفضل التصميمات البيزنطية ، مثل كنيسة هوزيوس لوكاس *التى تتميز بالقبة المرفوعة على البناء الثمانى الأضلاع من خلال دعائم تمتد فى أركان الجناح المركزى المربع،وأربعة أجنحة تتخذ شكل الصليب حول القلب المقبب . كما فى شكل (٨٨) . ويجب الإشارة أيضاً إلى كنيستى دير دافنى ونيامون التى تعتمد كل منهما على نفس التخطيط الصليبى .

والجدير بالذكر أنه لم يتم تحديد منشأ هذا الطراز ولكن قد أشار بعض المؤرخين إلى أهمية عمارة أرمينيا وعلاقتها بعمارة الكنائس البيزنطية ومدى تأثيرها عليها " حيث كان الطراز السائد فى كنائس أرمينيا هو الطراز الصليبى ، غير أن المهندسين أبدعوا فى تطور هذا النظام فخلقوا منه أشكالاً متعددة فلم تعد تبدو صليبية من الداخل والخارج ، بل حدثت تعديلات عديدة فأحياناً كانت المساحات الواقعة بين الأذرع تشغل بحجرات يمكن إستعمالها فى الأغراض الدينية ، ويبدو المبنى من الخارج مربعاً وأحياناً أخرى تعمل حنية كبيرة فى نهاية الأذرع الأربعة للصليب وتترك بارزة خارج المبنى وبذلك تكون دعامة طبية للقبة الوسطى وتساعد فى مقاومة الضغط الذى تحدثه على المبنى ، وفى بعض الأحيان نجد المبنى من الخارج على شكل مثمن أو دائرة ، وترجع بعض هذه الكنائس إلى القرن السابع الميلادى ، ولابد أنها مرت بمرحلة طويلة من التطور ، ولابد أن تكون هناك عمارة ذات قيمة فى البلاد فى القرون المسيحية المبكرة كانت ذات فضل فى تطور العمارة البيزنطية وتقدمها " (٢) . وخير مثال على ذلك ضريح جالا بلاسيديا فى رافنا الذى يرجع تشيده إلى القرن الخامس الميلادى ، وهو يعتمد فى تصميمه على التخطيط

---

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثالثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣١٩ .

(*) مبنية فى النصف الأول من القرن الحادى عشر بأمر الإمبراطور قسطنطين التاسع مونوماكوس .

(٢) داود عبده داود : الفن البيزنطى ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ٢٢٨ .

الصليبى - المبسط - المتساوى الأضلاع ، والذى يبلغ طول ضلعه أربعة وثلاثون قدم ، ويتقدم الضلع الخاص بالمدخل مساحة مستعرضة تزيد قليلاً عن عرض ضلع المدخل كما نرى فى شكل (٨٩ - أ) . ويعلو نقطة تقاطع الأذرع الأربعة برج مربع الشكل ويرتفع قليلاً عن الجوانب الأربعة وهو يغطى القبة الصغيرة الداخلية ، كما يتبين من شكل (٨٩ - ب) .

وفى كل جانب من الجوانب الداخلية فى الحوائط توجد الأعمدة التى تحمل القباب البرميلية التى تغطى الأضلاع الأربعة ، والتى تخفف من الأحمال عن جدران المبنى ، وكما يبدو من الشكل السابق يتميز هذا المبنى بالمظهر المتواضع بالمقارنة بأضرحة الأباطرة العظام ، كما توجد فى كل حائط من الحوائط الخارجية مجموعة من الممرات المغلقة التى تضفى على المبنى بعض الحيوية .

• التخطيط ذو القباب المتعددة :

يعرف هذا الطراز بالكاتدرائيات المقببة ، وهذا النوع من التخطيطات يعتمد على الدمج بين تصميمى الطراز البازيليكى (الكاتدرالى) والطراز المقبب ، ويتميز التخطيط فيها بالمسقط الأفقى ذو القاعدة المستطيلة المقسمة إلى أجنحة تفصلها صفوف الأعمدة ، وبدلاً من القبة الواحدة التى تغطى التخطيط المركزى المربع ، ظهرت عدة قباب متفرقة أومتجمعة ، كما إحتوت الزوايا المتجاورة لهذه القباب على مجموعة من القبوات أو انصاف القباب التى تغطيها،مثال ذلك كنيسة القديس يوحنا،شكل (٩٠) ، التى تظهر بها القاعة المستطيلة والقباب التى تغطيها وتغطى الأذرع الجانبية .

وقد سبق ظهور هذه النماذج فى آسيا الصغرى التى إشتملت على العديد من الكنائس المقببة ذات التخطيط البازيليكى ويجب الإشارة إلى أن " نظام الغرف الممتدة طولياً والمسقوفة من خلال الغرف قد إستخدمت قديماً فى الحمامات الكبيرة والقصور الرومانية "[1] . وكما نلاحظ ان هذه التصميمات الأولية للمبانى الدنيوية فى روما كانت سبباً فى تطور العمارة المسيحية البيزنطية والتأثير فيها بشكل واضح ، وذلك يؤكد أن المعمار البيزنطى يمثل محاولة لتحقيق التوافق والمزج بين النماذج والأساليب القديمة والتطبيقات الجديدة المعاصرة ، لخلق عناصر معمارية فريدة ومتميزة .

---

(1) Talbot Rice , Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 67 .

كما ينبغى الإشارة إلى أن " القسطنطينية تمثل أول موقع لتصميم الكاتدرائيات المقببة،وكنيسة القديسة "إيرين" أقدم هذه النماذج وترجع إلى (عام ٥٣٢ ميلادية) ، والتخطيط فيها يتميز بالبساطة لأن التصميم يشير إلى البازيليكا على المستوى الأرضى ، أما الجناح المركزى فهو عريض جداً ، وبدلاً من وجود السقف الخشبى المعتاد أو القبة البرميلية الشكل ، هناك إثنين من القباب عند كل طرف ، وكل منها موضوع على الدلايات التى تحملها الأقواس المتعارضة "[١] .

وهناك نوع آخر من التخطيط المتعدد القباب يعرف بالتخطيط الخماسى المقبب والمسقط الأفقى لهذا التخطيط " يتساوى فيه المحور الطولى مع المحور العرضى اى على هيئة الصليب الإغريقى ، وتتعدد القباب فوق هذا النوع من الكنائس فبالإضافة إلى القبة التى تغطى مركز تقاطع أضلاع الصليب ، تظهر قباب فوق أضلاع الصليب الأربعة ، وأشهر كنيسة من هذا الطراز،كنيسة الرسل المقدسين . المبنية فى عهد «جستنيان » فى القسطنطينية عام (٥٣٦ - ٥٤٦ م) شكل (٩١) ، وقد إنقرض ظهور هذا الطراز بعد إنتهاء عهد « جستنيان » وإعتمدت الكنائس البيزنطية اللاحقة على أبعاد أكثر تواضعاً .

والجدير بالذكر " أن الكنيسة ذات التخطيط الخماسى المقبب هى أهم نماذج الكنائس المتعددة القبب، ...، وقد إنتقل هذا الطراز إلى العديد من المواقع الأخرى، وأفضل الأمثلة الحية المتبقية هى كنيسة القديس مرقص فى فينيسيا (١٠٦٣ - ١٠٩٥ م) "[٢]. والتى يظهر من الرسم التخطيطى لها - كما فى شكل (٩٢) ، المسقط الأفقى الذى يتخذ شكل الصليب الإغريقى المتساوى الأضلاع ، وتشير الدوائر الخمسة المرسومة إلى القباب التى تغطى الأذرع الأربعة ومركز تقاطعها ، " أنها ترتكز - هذه القباب - كما يصفها الدكتور « توفيق أحمد عبد الجواد » على الأكتاف الكبيرة المربعة التى فتحت فيها ممرات ترتكز على عقود ، وهذه الأكتاف تصل فى الوسط إلى أطراف الصحن ... وهذه الكنيسة تحتوى على خمس مداخل كبيرة ، .. وهى تعتبر المثل الواضح الذى يؤكد المعالم المتأثرة بتأثير الفن البيزنطى على العمارة فى مدينة فينيسيا الواقعة فى المنتصف بين الشرق والغرب "[٣] .

---

(1) Loc Cit .

(2) Ibid. P. 70 .

(٣) تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، العصور المتوسطة الأوروبية والإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٦

ومن النماذج الهامة التى يجب الإشارة إليها هو النموذج المعمارى الخاص بكنيسة آيا صوفيا " التى تعتبر أفضل ما يمثله المعمار الدينى البيزنطى فى عهد «جستنيان» ، وهى تعنى كنيسة الحكمة المقدسة "(١) . وقد إستغرق بناؤها خمس سنوات من عام ٥٣٢ - ٥٣٧ م ، وذلك يرجع إلى الأوامر الإمبراطورية الصارمة التى كانت تقضى ببنائها فى أسرع وقت ممكن وإستخدام أفضل الخامات المستوردة من انحاء العالم البيزنطى والإستعانة بأمهر المهندسين والبنائين * .

" وتعد كنيسة آيا صوفيا أول نموذج كامل للكنيسة البيزنطية "(٢) . وذلك لما تميز به بناؤها ، حيث إشتمل على العديد من الطرز المعمارية المختلفة والتى تتكامل معاً فى هذا المبنى ، طبقاً لما إجتمعت عليه آراء المؤرخين . كما ذكر الكاتب «تالبوت رايس» رأى المؤرخ "ميليه(Millet) بقوله الذى أكد : " انها تمثل دمج بين الآراء والأفكار العديدة ، وذلك يمثل أفضل تفسير مقنع لتطوير النموذج المقبب لأن العناصر فيها تنتمى إلى المبنى المركزى المربع الذى يعلوه القبة ، والبازيليكا (الكاتدرائية) الطولية المعمدة ، ذو التصميم الصليبى - الذى تغطى أنصاف القباب زواياه وتنخفض قليلاً عن ارتفاع القبة الأساسية - وهى جميعاً تتوافر فى التخطيط الداخلى لمبنى آيا صوفيا وهذا الدمج بين العناصر السابقة جعل جميع جوانب المبنى تبدو مثل الوحدة الواحدة ، والتى تمثل علامة على مرحلة تطور تاريخ المعمار والتى ظلت باقية لأكثر من اربعة عشر قرناً ، على انها افضل المبانى التى تعبر عن هذه الفترة ، فليس هناك اعظم من مبنى اياصوفيا فى العالم البيزنطى "(٣) .

ويتكون التخطيط الهندسى لهذه الكنيسة بشكل عام - كما نرى فى شكل (٩٣ - أ) - من مساحة بيضاوية الشكل أقرب إلى المستطيل ، حيث يتقدم هذه الكنيسة من الخارج صحن كبير تتوسطه الأعمدة ، ومن الداخل يتميز الصحن (صحن الكنيسة او القاعة الرئيسية) بالمسقط الأفقى الذى يتخذ الشكل المربع مضافاً إليه حنيتين بارزتين من الجهة الشرقية والغربية ، واللتان أكسبتها الشكل البيضاوى من الداخل، وهذا الصحن

---

(1) Lyn Rodley. Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 62 .

(*) وصل عدد العمال والبنائين إلى حوالى عشرة آلاف عامل .

(2) J. Arnott Hamilton, Byzantine Architecture And Decoration, B. T. Baisford L. T. D. London, 1933 , P. 111 .

(3) Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 69, 70 .

مـفـصـول عن الأجنحـة الجـانبـيـة التى تحـده من الجـانبين الشـمـالى والجنوبى بواسطة صفى الأعمدة التى تحمل القناطر، وهذا الصحن أو بهو الكنيسة يحتوى على طابقين يعلو بعضهما الآخر بواسطة القناطر العلوية فى الطابق العلوى مما يناسب القيام بالطقوس الدينية فقد خصص الطابق الأول لتلقين تعاليم الدين المسيحى ، وللمتعبدين ، بينما الطابق العلوى يعتبر شرفة داخليةفقط . كما يبدو فى شكل (٩٣ - ب) .

وهذا الصحن المربع مغطى بقبة كبيرة تتميز بالإتساع والإرتفاع الشاهق حيث ترتكز على اربعة اعمدة ضخمة فى كل ركن من أركان المربع الأرضى . ويبلغ قطر هذه القبة خمسة وثلاثون متراً *، وإرتفاعها عن سطح الأرض يصل إلى ثمانية وخمسون متراً ، وتقوم المعلقات . بدور كبير فى حمل هذه القبة ، والتى سبق وان ظهرت فى كنيسة القديس فيتال ، " وتعتبر كنيسة آيا صوفيا هى المثل الأول على المقياس التذكارى ، حيث أصبحت القبة التى تنشأ على معلقات هى الخاصية المميزة للعمارة البيزنطية ، وبعد ذلك العمارة العربية " (١) .

وتحيط بهذه القبة مجموعة من القباب النصفية التى تغطى المساحة المستطيلة المضافة إلى المربع الأصلى لصحن الكنيسة ، وقد إستخدمت لتسقيف المساحة السفلية التى تنخفض عن سطح القبة الوسطى الكبرى وتدعمهما أيضاً ، والتى تحملها المشكاوات (التجاويف الجدارية) .

وقد تشابهت هذه الكنيسة فى بنائها مع كنيسة القديسينسرجيوس وباكوس فى القسطنطينية التى إعتمدت فى تخطيطها على الشكل المثمن داخل تخطيط مربع ، وهى تعد نموذجاً مصغراً لكنيسة آياصوفيا ، فقد بنيت فى الفترة ما بين عامى ٥٢٧ - ٥٣٦م ، وتعتبر كنيسة آيا صوفيا مرحلة متطورة بالنسبة لها ، والتى ظهرت فى شكل (٨٥)

وإذا نظرنا إلى منظر الكنيسة من الخارج نجد أنها عبارة عن تكوين معمارى متكامل يتميز بالرسوخ والثبات ، حيث ينخفض من أعلى القبة إلى أسفل شيئاً فشيئا فى تدرج بسيط ومريح للمشاهد ، كما يبدو فى شكل (٩٣ - جـ) ، الذى يتبين من خلاله المآذن الأربعة التى أضيفت إليها خلال العصر العثمانى ، وقد إستخدمت المعادن والأحجار

(*) يتساوى قطر القبة مع طول ضلع المربع المقام عليه الكنيسة .

(١) توفيق احمد عبد الجواد . تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، العمارة المتوسطة الأوروبية ، الإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٨ .

النفيسة مثل : الذهب والفضة والرخام - التى حرص جستنيان على إستيرادها لتزيين المبنى وتزيده فخامة وروعة - فى تغطية الجدران وتم تثبيت الألواح المعدنية ،كالرصاص الذى يغطي القبوات والذى يصل سمكه إلى ربع البوصة والمثبت على عيدان الخشب التى تعلو القبة مباشرة .

ويجب الإشارة إلى ان هذه الإضافات المعمارية لجسم الكنيسة من الخارج أحدثت تغيرات فى شكلها الخارجى مما أدى إلى إنخفاض إرتفاع القباب نسبياً .

وقد ذكر ستيفن رنسمان " ان كنيسة آيا صوفيا ظلت ذروة المجد التى احرزها فن العمارة البيزنطى "[1] . وظهر تأثير طابعها المعمارى المتميز فى الكثير من المساجد التى بناها الأتراك فى القسطنطينية فى القرون اللاحقة .

• نهاية المعمار البيزنطى :

ومن القرن العاشر الميلادى وبعد ذلك،لم يحدث اى تطوير يؤدى إلى تخطيطات جديدة ، ولكن كان هناك إتجاه عام نحو إزدياد الإرتفاع وإختزال ابعاد التخطيط الأرضى ، وظل الإعتماد على الأساليب القديمة السابقة .

وبالنسبة للعاصمة القسطنطينية فلم يحدث ان تم بناء اية مبانى او كنائس جديدة - وخاصة بعد فترة الإحتلال والنهب اللاتينى - إنما اعيد ترميم وإصلاح هذه العمائر نظراً لقلة الموارد المالية ، بالإضافة إلى عدم وجود البنائين المدربين أو المتميزين فيها ، وأهم المبانى التى تم ترميمها هى " الأديرة "[*] وذلك خلال السبعين عام الأخيرة من إستعادة المدينة ، وهى تمثل المرحلة الأخيرة فى المعمار البيزنطى فى القسطنطينية ، ومن المحتمل أن أعمال الترميمات هذه إستمرت حتى نهاية القرن الرابع عشر . واشهر هذه الأديرة هو دير(كورا) Chora الذى اجرى ترميمه ، تيودور ميتوشيت ، عام ١٣١٥ م .

---

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣١٨ .

(*) عبارة عن مجموعة من المباني المتعددة وتشمل الكنائس والعمدون والطواحين والمكتبة وهي بذلك تتميز بإتساع مساحاتها ، كما يجب الإشارة إلى ان هناك بعض الأديرة التى تحتوى على اكثر من كنيسة وتصل فى بعض الأحيان إلى خمسة كنائس .

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 281 .

وفيما يبدو أن الفنانين خلال القرون الأخيرة من الإمبراطورية المتدهورة كانوا يلجأون إلى تنفيذ التفاصيل الدقيقة داخل العمائر الكنسية ، ومعظم الكنائس فى ذلك الوقت كانت تقع خارج القسطنطينية وخارج حدود الإمبراطورية نفسها وبالرغم من أنها إتخذت سمات غربية إلا أن أساس التصميم كان بيزنطى الطابع ، وكانت القسطنطينية فى ذلك الوقت لاتزال مصدر الإلهام الفنى . وقد إمتد أسلوب المعمار البيزنطى خارج حدود الإمبراطورية خلال القرن الحادى عشر والثانى عشر فى كل من روسيا وصقلية وفينيسيا .

فبالنسبة لروسيا بدأ تأثير المعمار البيزنطى منذ تولى « ياروسلاف » حكم روسيا ، وجعله كييف عاصمة لها ، وإقتدى فى بنائها بالقسطنطينية التى إعتبرها نموذجاً يحتذى بـه وبنى كنيسة القديسة صوفيا التى إعتمدت على التخطيط الصليبى * البيزنطى ، والمغطى بالقباب ، وقد إستعان فى تشييدها بالمهندسين البيزنطيين - كما إستعان بالفنانين البيزنطيين أيضاً فى تجميلها بالفسيفساء/حيث أكد الدكتور «داود عبده داود » ذلك بقوله أن " كنيسة المخلص بكييف فى القرن الحادى عشر الميلادى ، مبنية بصفوف من الطوب ثم الحجر على التوالى وهى طريقة معروفة فى العمارة البيزنطية "[١] .

بالإضافة إلى الكنائس المبنية فى القرن الثانى عشر مثل كنيسة القديس جورج ، وكنيسة البشارة بالقرب من نوفجورد فى روسيا والتى تعتمد كل منهما على الطراز الصليبى ، ولكن مع ظهور بعض الإختلافات فى شكل القباب .

أما فى فينيسيا فقد إنتقل إليها الطراز البيزنطى المتعدد القباب وتمثل فى كنيسة القديس مرقص - كما سبق الإشارة إليها - وأخيراً صقلية التى إنتقلت إليها هذه الأساليب المعمارية " والكنيسة الوحيدة التى تحمل هذا الطابع هى كنيسة مارتورانا فى باليرمو عام ١١٤٣م ، والتى تعتمد على التخطيط الصليبى أيضاً "[٢] .

وقد تمثلت المرحلة الأخيرة من المعمار البيزنطى بصفة عامة فى " إنتشاره فى مجال المعمار الصربى والبلغارى ، وقد ظهرت بعض الأشكال المعمارية التى لا تعتمد على التطور ، بل إعتمدت على التقليد وإعادة إحياء الأشكال القديمة ، والسمة المميزة لهذا

(*) ظهر التخطيط الصليبى فى روسيا خلال القرن العاشر عام ٩٩٦م .

(١) الفن البيزنطى ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ٢٣٠ .

(2) Lyn Rodley. "Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 209 .

المعمار سطحية ، وتمثل تطوير الذوق البيزنطى للزخرفة الخارجية إلى جانب السمات الزخرفية التقليدية مثل التجاويف والأقواس وصفوف الطوب والحجر المتبادلة والموضوعة فى شكل نماذج زهرية ، وهذا الثراء الزخرفى له جذور فى المعمار البيزنطى وخاصة تلك الموجودة فى الأقاليم اليونانية التى تمثل المصدر الرئيسى لها ، وكانت معظم الأفكار المعمارية مقتبسة من المراكز الإقليمية إلى جانب الإعتماد على المصادر الحضرية "(١) .

• العناصر المعمارية المختلفة وإرتباط فن الفسيفساء بها :

أصبحت الفسيفساء عنصراً اساسياً ومكملاً لفن العمارة البيزنطية ، وإمتزجا معاً إمتزاجاً واضحاً ، بعد ظهور هذه الفسيفساء بصورة مبسطة منذ البداية ، كما تبين زخارف المعمودية الأرثوذكسية التى شغلت الفسيفساء فيها مساحات قليلة فى الجزء العلوى من الجدران وتم تطعيمها بأشكال المنحوتات المتجاورة ، التى تظهر فى شكل (٩٤) .

وقد تمكنت الفسيفساء تدريجياً من تغطية أغلب المساحات الداخلية للكنائس ، وتميز العصر البيزنطى بالتلازم القوى بين عنصرى العمارة والفسيفساء ، وصار من الغريب ان يتم تشييد الكنائس بدون هذه العناصر الجمالية المكملة،كما لم توجد آنذاك لوحات أو مساحات فسيفساء مستقلة بعيدة عن تلك المسطحات المعمارية إلا فى حالات نادرة فى العصور الأخيرة من العصر البيزنطى .

وقد تم وضع الفسيفساء وتوزيع موضوعاتها المختلفة وفقاً للمسطحات والأشكال المعمارية ومساحاتها وإرتفاعاتها المختلفة داخل الكنائس ، كما توقف ذلك ايضاً على التخطيط الداخلى للكنيسة الواحدة ، فعلى سبيل المثال فى البازيليكا القديمة توافرت مساحات طولية كبيرة تمتد بطول الصحن الأوسط ، كما فى كنيسة القديس أبوليـنار الجديدة التى إشتمل فيها كل مـن جدارى المجـاز الأوسـط - شكل (٨٤) - على مساحات كبيرة من الفسيفساء قسمت إلى ثلاث مناطق افقية ، فالمساحة السفلية فيها التى تعلو القناطر ، ضمت صفين احدهما يمثل موكب الشهداء الذى يسير نحو السيد المسيح ، والثانى يمثل موكب الشهيدات كما يبدو فى شكل (٩٥) ، والذى يتجه فى سيره إلى السيدة العذراء وكلاهما يتجهان إلى منطقة هيكل الكنيسة ، وكان ذلك بمثابة مشاركة من جانب الفنانين فى تنفيذهم لهذه الشخصيات المقدسة للمصلين الجالسين فى القاعة ، وهم متجهين بأنظارهم ايضاً إلى المذبح ، حيث تقام الطقوس الدينية المقدسة .

(1) Ibid, P. 278, 279 .

وحيث أن الجزء العلوى من هذه الجدران يتخللها النوافذ الطولية التى تشبه العقود ، فقد إستغل فنانو الفسيفساء هذه المساحات الفاصلة بين النوافذ فى تصوير مجموعة القديسين ، حيث يظهر قديس واحد فى كل مساحة منفصلة ، ويقف على مساحة خضراء ، يتساوى فيها إرتفاع قامته مع إرتفاع النافذة ، وفوق كل منحنى خاص بالنافذة يقف زوج من الحمام أو الطيور المتقابلة ، أما المساحات العليا التى تتصل بالسقف الخشبى فهى مقسمة إلى قطاعات راسية نفذت فيها موضوعات مختلفة خاصة بمعجزات السيد المسيح

اما شرقية الكنيسة والتى تتضمن منطقة المذبح ففى البداية لم تستخدم الفسيفساء فى تزيينها ، ولكن فى كنيسة القديس أبوليناز فى كلاسى ظهرت الحنية (شرقية الكنيسة) ذات المساحة الكبيرة التى يتقدمها ويتصل بها قوس النصر الذى صور عليه من أعلى السيد المسيح يتوسط الإنجليين الأربعة ، كما يبدو فى شكل (٩٦) الذى احسن الفنانون إستغلال كل جزئية منه فى تغطيته بالفسيفساء المناسبة له ، وأسفل النصف قبة العليا والتى صور فيها موضوع التجلى ، توجد مساحة مستطيلة فى جسم المحراب (*) تتخللها النوافذ الطولية ، وعلى غرار الكنيسة السابقة ، فقد نفذت مجموعة من القديسين بشكل منفرد ، كل على حده فى مساحات الجدران المتبقية بين هذه النوافذ .

ومع تطور الطرز المعمارية وإتساع الكنائس ، وإستحداث بعض العناصر الجديدة وعلى راسها القبة وما ترتب عليها من ظهور المعلقات (الدلايات التى تحملها) ، فقد خلقت مساحات جديدة خرجت عن الشكل المألوف أو المعتاد ، مما كان سبباً فى إبداع الفنانين وتكييف أعمالهم الجدارية مع هذه الأرضيات الجديدة ، ويقول فى ذلك الدكتور ، ثروت عكاشة ، : " وجد اهل بيزنطة فى الأسطح الداخلية للقباب والقبوات والحنيات وباقى العناصر المعمارية التى تدخل فى تكوين الكنيسة بمستوياتها المتدرجة الإرتفاع ، انسب مكان لصور الملائكة والقديسين المتدرجى المكانة هم الآخرين لوفق مرتبهم القدسية وحددوا لهذه الصور وطرق رسمها ومواقعها قواعد ثابتة لا يحيدون عنها ، ومن هنا كان سر الجمع بين فنى العمارة والتصوير للتعبير عن الفكر الدينى " (١) . وبذلك خصصت القبة المركزية الكبيرة لتحمل صور السيد المسيح الحاكم الأعظم - وذلك بإعتبار أن مبنى الكنيسة نفسه يرمز إلى العالم السماوى على الأرض - سواء كانت صورة نصفية أو كاملة

---

(١) تاريخ الفن - الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١١٠ .

(*) كان المحراب فى البداية مخصصاً لتصوير الأشكال والموضوعات التى ترمز إلى مواقع الفردوس .

منفردة ، أو يحيط بها مجموعة من كبار الملائكة المرسومين على خط دائرى واحد بحيث يتلاءمون فى شكلهم العام مع دوائر القبة المتحدة المركز ، وكانت هذه القبة تحتوى على مجموعة من النوافذ التى فتحت فى جسم الإسطوانة التى تنتهى مع بداية إنحناء القبة من أسفل ، وتعلو الدلايات مباشرة ، وصغر فتحات هذه النوافذ ساعد على وجود مسطحات مناسبة من الجدران بينها ، حرص فيها الفنان على ملئ كل جزئية ، وذلك بوضع صور للأنبياء ، والعذراء فى بعض الكنائس كما فى قبة كنيسة المخلص على سبيل المثال ، والتى تظهر فى شكل (٩٧) .

أما فى الجزء الخارجى البارز من الجدار (شرقية الكنيسة) فقد إقتصر فيه على تصوير العذراء وذلك فى الجزء العلوى - نصف القبة - وعلى الجدران الراسية السفلية تصور باقى الشخصيات الدينية كالقديسين وآباء الكنيسة .

وهذا يعتبر النموذج المثالى لتوافق فن العمارة مع فن الفسيفساء فى العصور الوسطى وفى إطار هذا التصميم العام،فإن شكل وحجم الكنيسة قد شهد العديد من التطورات ، كما أن تطبيق هذا التخطيط الطبقى المتدرج أصبح أكثر صرامة مع مرور الوقت . ولكنه قد إختلف من قطر إلى آخر ومن كنيسة إلى أخرى حسب التخطيط المعمارى الداخلى لها،حيث تختفى القبة على سبيل المثال فتتخلى العذراء فى هذه الحالة عن مكانها الأصلى لتوضع صورة السيد المسيح التى تصور بدلاً منها ، وأحياناً تستقل العذراء مركز القبة وذلك فى حالات نادرة ، ويجب الإشارة إلى أن هذه القبة كانت تمتلئ بالأشكال الرمزية والزخارف النباتية وذلك فى بداية العصر البيزنطى ، وأوضح مثال على ذلك قبة كنيسة القديس فيتال التى إحتوت على صور للإنجليين الأربعة وهى متسمة إلى أربعة مساحات تسير فى إتجاهات منحنية إلى أسفل فى إتجاه القبة،كما يبدو فى شكل (٩٨) ، والذى نتبين من خلاله ، كيفية الإستفادة من المساحات المعمارية المختلفة والمتنوعة بها وتزيينها بزخارف الفسيفساء على أكمل وجه .

والجدير بالذكر أن الفنانين البيزنطيين كانوا يفضلون المساحات المنحنية عن المساحات المستقيمة فى تنفيذهم للفسيفساء وذلك يرجع إلى أن " الأسطح المنحنية ذات المناظر والموضوعات المتنوعة تتيح إنعكاس الضوء الذى يمثل جوهر الفسيفساء ، والإمتدادات الطويلة المستقيمة على الجدران يصعب تنفيذها ... فتعطى إنطباعاً بالإزدحام الذى يعود إلى غياب الإيقاع فى التصميم "[1] . مما يشير إلى أهمية هذه الجدران المنحنية والتى توجد فى أجزاء متعددة داخل الكنيسة متمثلة فى :

---

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacker Art Books, New York, 1935, P. 163.

١ـ الدلايات (المعلقات) : التى تشبه المثلث الذى ينحنى ضلعاه إلى الداخل وتتجه قمته إلى أسفل وتربط بين القبة والقناطر ، وكانت أشكال الإنجليين ورموزهم الأربعة انسب العناصر التى يمكن تصويرها فيها - حيث أن عدد هذه الدلايات أربعة أيضاً - وذلك كان فى أغلب الكنائس ، كما شغلت فى بعض الأحيان بموضوعات تصور مواقف ومعجزات السيد المسيح كمافى كنيسة المخلص بالقسطنطينية ، شكل (٩٧) .

٢ـ المحاريب المنحنية : ذات الإنحناءات العميقة الغير مغلقة - نصف مفتوحة - وهذا العمق يجعل من الممكن أن تمثل فيها صوراً لشخصيات واقمة على يمين ويسار المركز - صحن الكنيسة - وهذه الشخصيات تواجه بعضها فى المساحة الحقيقية ، وعلى سبيل المثال : ملاك البشارة يقف وهو يواجه صورة امامية للسيدة العذراء ، اى ان المسافة الفراغية بين الصورتين تمثل فكرة إلتقاء محالين مختلفين " [1] . وذلك يمكن ملاحظته فى شكل (٩٩) ، وكانت هذه الفكرة يتم التعبير عنها دائماً بتلقائية فى لوحات مسطحة من خلال إدخال باب أو عمود بينهما ، وهذه الرموز الساذجة لا تعد ضرورية فالفجوة الفراغية كافية لتوضيح الإتصال الروحانى بين الشخصيتين ، وقد تكرر ذلك الشكل فى قوس النصر الذى صورت فيه العذراء فى أحد الجوانب يمين القوس ، والملاك على اليسار حيث يفصل بينهما فتحة القوس .

أما الجدران المستقيمة الممتدة فقد خصصت لتصوير الإحتفالات الدينية ومشاهد من حياة العذراء والسيد المسيح والقديسين،وهى تعد الأنسب للسرد القصصى والأحداث المتتالية ، حيث لا تعترضها اية فراغات معمارية تقطع الإتصال الفنى بينها وبين المشاهد . أما المساحة الجدارية الخاصة بقوس النصر فقد تم الإستفادة منها أيضاً ، فهى عبارة عن مساحة مستقلة عن الجدران الأساسية فى الكنيسة ، " وهذا الفاصل (قوس النصر) *يفصل المحراب الشرقى عن جسم الكنيسة ، وهو يمثل إحدى السمات التى نمت و تطورت فى العالم البيزنطى ، ومن الصعب أن يوجد جانب داخلى بيزنطى بدون هذا الفاصل المصور وهو يمثل إطاراً معلقاً به لوحات ورسومات إضافية ، ... ، وقد إزداد إرتفاعه

---

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner London, 1941, P. 23.

(*) فى العصور القديمة كان يتميز هذا الفاصل بالحجم المتواضع وإستخدم الحجر فى بنائه ولكن فى القرن الثانى عشر حل الخشب محله ، وكان هذا القوس فى اغلب الكنائس متصلاً بالجدار الشرقى ، حيث يعلو الحنية ويحيط بها .

بازدياد مساحة الصور " [١] . التى تحمل مشاهد من العهد القديم والجديد وبعض الموضوعات التى ليس هناك مجالاً لتصويرها وسط الجدران الأخرى ففى بعض الكنائس ظهرت صور الإحتفالات الدينية فوق هذه الأقواس مثل عيد العنصرة .

وإلى جانب المساحات الكبيرة الممتدة فقد إهتم الفنانون البيزنطيون بتنفيذ الفسيفساء فى الجزئيات المعمارية الصغيرة للربط بين تلك المساحات الرئيسية،كأطراف العقود التى نفذت بإستدارة كى تربط بين الدلايات وأسطح الحوائط ، وتصل أيضاً بين القباب المتجاورة والقبة الأساسية ، كما ان المساحات الشريطية التى تغطى المنطقة السفلية للأقواس إستخدمت فى وضع الصور النصفية للشخصيات المقدسة داخل الميداليات مما يوحى بالإكتمال والإستمرارية .

اما التيجان التى تعلو الأعمدة فقد إستفيد منها فى تنفيذ المساحات والعناصر الزخرفية الهندسية والنباتية وأشكال الطيور كما تحدها الأطر او الأشرطة الزخرفية المبسطة التى تبدو فى شكلى (١٠٠ أ ، ب) .

وبالرغم من الثراء الواسع لإستخدام الفسيفساء داخل الكنائس إلا أنه لم توجد أية زخارف فسيفساء تغطى الجدران الخارجية لها خلال العصر البيزنطى، وظهرت فى حالات نادرة جداً *، ويرجع ذلك إلى عدم إهتمام الفنانين البيزنطيين بتجميل هذه الجدران وإكتفوا بتبادل قوالب الطوب مع الحجارة فى تزيينها من الخارج ، حيث أن إهتمامهم الأساسى إنصب على داخلها فقط .

ومما سبق نلاحظ ان الصور البيزنطية الهائلة او الضخمة لم تصنع على انها صور مستقلة ، وإنما نفذت بناء على تلك العلاقة القائمة فيما بينها مع إطارها المعمارى والمشاهد لها ، ويجب أن تكون علاقة تبين إهتمام الفنانين اللذين ابدعوها ، وهى فى حالة وضعها داخل الكنيسة تشكل كياناً كلياً متوافقاً ومتسقاً له سمات خاصة ضرورية ، تمثل المجال الذى إزدهر فيه الفن البيزنطى ووصل إلى أوج عظمتــه .



---

(1) Talbot Rice , Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 14 .

(*) ظهرت محاولات الفنانين الإيطاليين فى الخروج عن التقاليد المألوفة وإستخدام الفسيفساء فى تجميل الجدران الخارجية من الكنائس وخاصة فى الواجهات .

الفصل الثالث

الموضوعات التى تناولها فن الفسيفساء البيزنطى

- فسيفساء القرون الأولى .
- العصر الذهبى الثانى للفسيفساء البيزنطية
  - أولاً : الموضوعات الدنيوية .
  - ثانياً : الموضوعات الدينية .
- اللوحات الصغيرة .

الفصل الثالث

الموضوعات التى تناولها فن الفسيفساء البيزنطى

• فسيفساء القرون الأولى (السادس والسابع والثامن) :

تميز القرن السادس بنهضة فنية شملت العمارة والفنون بأجمعها ، وبمجرد تولى الإمبراطور « جستنيان » حكم الإمبراطورية البيزنطية فى عام (٥٢٧ - ٥٦٥ م) ، شرع فى بناء الكنائس والمبانى الدينية التى حرص على تزيينها من الداخل بلوحات رائعة الجمال ، وإعتمد الفنانون فى ذلك على إستخدام خامة الفسيفساء التى تغطى المساحات الشاسعة فى هذه الكنائس الجديدة وهى كما ذكر الدكتور « ثروت عكاشة » ، " أنها كانت أنسب مادة وسيطة للتعبير عن الموضوعات التجريدية وفق أيقونوغرافية ذلك العصر .. حيث الدين الجديد ذو المنزلة الرفيعة والثراء العريض الذى يكفل له تسخير أعظم الفنانين شأناً لتحقيق أغراضه " (١) .

وقد عرفت فترة حكم الإمبراطور « جستنيان » هذه منذ منتصف القرن السادس الميلادى بالعصر الذهبى للحضارة البيزنطية التى إزدهر فيها فن الفسيفساء فى جميع أنحاء الإمبراطورية ، وقد ظهرت هذه الفسيفساء فى كنائس العاصمة القسطنطينية وسالونيك ورافينا وهذه الأخيرة إنتشرت فيها بشكل واسع .

ففى كنيسة آيا صوفيا وهى تعد من أهم كنائس العاصمة وأكبر الكنائس الشرقية ، وجدت بقايا للوحات الفسيفساء التى تعتمد على الزخارف النباتية ونماذج الزهور المحورة والأشكال الهندسية المجردة ، حيث أنها تعرضت للزلازل والحرائق فى بداية القرن السادس عام ٥٣٢ م ، وفقدت كثير من آثارها ، كما عثر على أطلال من الكنائس المزينة بلوحات الفسيفساء فى العاصمة فى كنيسة القديس سرجيوس وباكوس والتى إستخدمت الألواح الذهبية فى تغطيتها .

وتشير بعض الدراسات إلى " قلة التصوير فى الكنائس فى ذلك الوقت ، والكنيسة الوحيدة التى تحتوى على هذه التصاوير الآدمية تقع فى العاصمة أيضاً فى مدينة كالاندرهان كامى (Kalenderhane Camii) بالقرب من قناطر ڤالانس (Valens) ، والتى كانت من قبل كنيسة بيزنطية تحولت إلى مسجد . مبنية فى نفس موقع كنيسة

---

(١) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٢٤ .

قديمةمن منتصف هذا القرن ، وقد إكتشفت بقايا هذه الفسيفساء فى كنيسة بوليوكتوس نتيجة عمليات الترميم،وهى تمثل واحدة من سلسلة الصور التى تشير إلى صورة تعميد قسطنطين على الواجهة الغربية فوق المدخل "(١). وإندثرت باقى هذه الأعمال التصويرية ولم يتم العثور عليها ، ويرجع عدم الإقبال على تصوير الشخصيات المقدسةإلى كراهية هذه النوعية من التصوير وخاصة فى القرن السادس .

وفى الغالب كانت هذه الآراء سائدة فى العاصمة فقط ، وذلك لأنه بالرغم من وجود بعض الدلائل التى تشير إلى ان تصوير الأشخاص فى لوحات الفسيفساء لم يظهر إلا فى القرن التاسع ، إلا ان هناك نماذج لصور بعض الشخصيات الدينية مثل السيد المسيح والعذراء وبعض القديسين والقديسات فى كنائس بعض المدن الهامة فى الإمبراطورية فى كل من رافينا وسالونيك،ففى رافينا * التى تعتبر من أهم مراكز الفن البيزنطى وجدت مجموعة من الكنائس والتى إحتوت على صور لهذه الشخصيات ، كما نرى فى شكل (١٠١ ـ أ) التى يظهر بها السيد المسيح مصوراً فى هيئة محارب وفى سن صغيرة كما يتبين من ردائه ، ويمسك الكتاب المقدس فى يده اليسرى والصليب فى يده اليمنى ، ويقف بقدميه الإثنتين على حية من ناحية وراس اسد من ناحية اخرى مما يوحى بالقوة والإنتصار على الشر .

وكما نرى السقف المقبب الذى يعلو المساحة المصور فيها السيد المسيح مغطى بأشكال نباتية مجردة تتوسطها طيور صغيرة حاول فيها الفنان الإقتراب من الشكل الطبيعى وهى منفذة على أرضية ذهبية ، كما نرى فى شكل (١٠١ـ ب) والمساحة بشكل عام يغلب عليها الطابع الزخرفى .

أما كنيسة القديس ابولينار الجديدة ** فهى تحتوى على مجموعة متميزة من لوحات الفسيفساء - سبق الإشارة فيها إلى الأعمال التى تنتمى لفترة الفن المسيحى المبكر - " والتى تمثل افضل اعمال الفن البيزنطى" (٢). وهى تغطى الجدار الشمالى

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine , Art and Artchitecture, Cambridge University Press, New York , P. 78.

(2) Guiseppe Bovini, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc , Publishers, New York , P. 94 .

(*) مدينة إيطالية تعرضت للإحتلال القوطى والآرى عام ٤٩٣ ثم عادت للسيطرة البيزنطية عام ٥٤٠ م واستمرت خاضعة للحكم البيزنطى طوال قرن ونصف ، حتى إنتهى مع بداية عام ٧٥١م .

(**) هذه الكنيسة هى الوحيدة التى حافظت على ترتيب الروائى للموضوعات الدينية المصورة .

والجنوبى لصحن الكنيسةواحد هـذه الجدران يحتوى علـى موكب القديسات والجـدار المقابل يحتوى علـى موكب الشهـداء ، كما نرى فى شكل (١٠٢) الـذى يجمع بينهما فـى صـورة واحدة ، فنرى القديسات صورن فـى حركة وإيقاع متكررين ومتتابعين وهـن يرتدين الملابس الذهبيـة الموشـاة بالجـواهر والأحـجار الكريمة ، التى زينت التيـجان الخاصة بهن وتضع كل واحدة منهن عبـاءة بيضـاء اللـون علـى كتفها تختلف فيما بينها إختلافاً بسيطاً وتفصل جذوع النخيل بينهن ، كما كتبت فوق راس كل واحدة منهن الإسم الخاص بها ، وعند النظر إلى موكب القديسين نراهم قد نفذوا بنفس الأسلوب ، وبينما حملن القديسات التيجان لتكريم العذراء ، حمل القديسين التيـجان لإهدائها للسيد المسيح فى الجدار المقابل .

وقـد صـور هذين الموكـبين وسط المسـاحـات الخـضـراء المزينة بالزهـور والورود المتنوعـة الألوان والأشكال ، وكان ذلك رمـزاً للجنة التى تنعـــم فـيهـا هذه الشخصيات المقدســـــة .

كما تكرر ظهور هذه الشخصيات فى مدينة سالونيك باليونان والتى تعتبـر ثانى أكبـر مدينة فى الإمبـراطورية البيـزنطية التى أصبحت محراباً لفن الفسيـفساء المسيحية مثل رافينا نظراً لتعدد الآثار التى وجدت بها " [1] . وأشهر هذه الآثار هـى كنيسة القـديس ديمتـريوس التى إحتوت على نوعين من التـصاوير الجـدارية أحدهمـا منفـذ بالفريسك ويقع فى المستويات العلوية من جدران صحن الكنيسة ، أما الفسيفساء فتوجد فى الأجزاء السفلية ومعظمها فـقدت نتيجة للحريق الذى تعرضت له البلاد فى عام ١٩١٧م ، وتحتوى هذه الفسيفساء على موضوعات دينية تصور شخصيات مقدسة للعذراء وهى جالسة على العرش وحولها الملائكة والقديسين ، كما توجد صور للقديس ديمتريوس نفسه مع بعض الرعاة المصلين والمتبـرعين منفذة على كلاً من جانبى العمود الرئيسى فى هذا الصحن . وهذه الشخصيات تمثل أعضاء المجمع الدينى أو حجاجاً إلى هذا الضريح ، ومثل هذه اللوحات كانت شائعة أكثر من الأمثلة الفردية التى تمثل جزء صغيـر من هذا الأسلوب الزخرفى . فهى تحمل فى داخلها أهدافاً رمزية وتنتمى إلى الأسلوب التصويرى الروائى الذى ظهر فى العصور المسيحية المبكرة .

---

(1) Carlo Bertelli. General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 104 .

وفى لوحة أخرى بالقرب من الجانب الخارجى، صور هذا القديس يقف إلى جانب طفلين ، وهذه اللوحة تعتبر فريدة من نوعها وتختلف عن موضوعات الفسيفساء فى الكنائس الأخرى، حيث صور الأطفال وسط هذه الشخصيات الهامة ، ويبدو ذلك فى شكل (١٠٣) ، كما يظهر القديس "ديمتريوس" يتوسط كل من الأسقف يوحنا الذى اعاد تصميم المبنى عام ٦٣٤م بعد الحريق الذى تعرض له ، ورجلاً آخر يدعى "هوليونتيوس" وهو المؤسس الحقيقى لهذه الكنيسة ، كما نرى فى لوحة شكل (١٠٤) ، ولم تقتصر فائدة هذه الموضوعات على تمجيد الشخصيات الدينية وتكريمها ، بل كانت ايضاً وسيلة للتعريف بسياسة وتاريخ المدينة نفسها ، وذلك يتأكد من " النقش المصور أسفل اللوحة السابقة التى تشير إلى تحرير سالونيك بعد هجوم السلاف (الصقالبة) عام ٦١٢ بعد الميلاد " (١) .

وبالإضافة لهاتين المدينتين السابقتين فقد تكرر ظهور هذه الموضوعات التصويرية فى المقاطعات الشرقية التابعة للإمبراطورية ، فعلى سبيل المثال ، فى مدينة غزة حيث زخارف كنيسة القديس سرجيوس * التى إحتوت على صور للعذراء والسيد المسيح والقديس سرجيوس وحاكم فلسطين ، فضلاً عن مجموعة من الصور الروائية التى تسجل مشاهد من العهد الجديد على غرار مشاهد كنيسة القديسة ماريا ماجورى بروما .

ولم تستمر فترة الإزدهار الفنى لهذه الفسيفساء طويلاً، فبإنقضاء القرن السادس وزيادة الحوادث الطبيعية التى تسببت فى تهدم جميع الكنائس الأثرية بما فيها من لوحات الفسيفساء ، قد زالت وإختفت باقى الآثار الفنية الخاصة بالفسيفساء خلال القرن السابع وقضى على اغلبها تماماً وبالأخص فى العاصمة القسطنطينية ، إلا فى بعض اماكن متفرقة داخل وخارج انحاء الإمبراطورية ومجاورة للعاصمة مثل نيقية ** التى عثر فيها على كنيستى كواميسيس (Koimesis) ودورميشان وقد إحتوت الأولى على صور للعذراء والملائكة منفذين على خلفية ذهبية، وهى تعطينا بعض الملامح عن التطورات التى طرأت على فن الفسيفساء خلال القرون الأولى للعصر البيزنطى، فى الوقت الذى إندثر فيه فن العاصمة وخاصة ان زخارف كنيسة نيقيه تحمل سمات فنية قريبة الشبه من فن القسطنطينية .

---

(1) David Talbot Rice, Art of The Byzantine Era, Themes and Hudson, Ltd., London, 1963, P. 67.

(*) بنيت هذه الكنيسة فى القرن السادس عام ٥٣٦ بعد الميلاد .

(**) تقع هذه المدينة جنوب القسطنطينية . .

وفى أثناء القرن الثامن وبداية التاسع تأثرت أشكال الفسيفساء بالتحريم والحظر الرسمى لتمثيل السيد المسيح والقديسين وهى الفترة المعروفة بحركة محطمى الصور والتماثيل الدينية ومهاجمة المعتقدات الدينية ، وكان هذا الحظر قد فرض بالقوة لمدة قرن وربع من الزمان . وكان نتيجة هذا التأثران تقهقر فن الفسيفساء وقل إنتاج الأعمال الفنية فى مقر الإمبراطورية ، ولم تقض على الفن تماماً حيث تباين هذا التأثر من إقليم إلى آخر بل وإنعدم فى بعض الأقاليم حسب قربها من العاصمة ومدى سيطرة العاصمة عليها،مثل قبرص وإيطاليا وجنوب آسيا الصغرى التى كانت تمثل ملاذ لمؤيدى الصور .

وأصبح إتجاه الفنانين منذ ذلك الوقت أكثر ميلاً إلى إستخدام بعض الرموز والأشكال المجردة فى تصوير الموضوعات والشخصيات الدينية حسب تعليمات البطاركة والرهبان اللذين كان لهم دور كبير فى تنفيذ هذه الأعمال بأنفسهم .

وقد تم محو الآثار الدينية التى تصور حياة السيد المسيح والعذراء والقديسين من بعض الكنائس فى العاصمة وخارجها ، ففى كنيسة أيا صوفيا فى القسطنطينية عثر على فسيفساء في القباب والجدران الجانبية تحوى بعض التصميمات الهندسية والوردية وبعض أشكال للصلبان ونجوم فضية على خلفية زرقاء ، كما أن بعض اللوحات ظهرت فيها صورة منفردة للصليب على أرضية ذهبية وكانت هذه اللوحات فى الأصل تحتوى على صور نصفية للسيد المسيح والقديسين كما أزيلت الشخصيات ووضعت مكانها مكعبات فسيفساء من نفس لون الخلفية .

وقد ظهر الصليب بصورة واضحة فى كنيسة القديسة إيرينى بالقسطنطينية ، كما ترى فى شكل (١٠٥) حيث يبدو ذو مساحة كبيرة ومحدد باللون الأسود،وقد نفذ على مكعبات ذهبية وفضية اللون ، ويبدو أن " الصليب أصبح النموذج السائد على هذه الأعمال ليحل محل وجوه وأجسام الشخصيات " [1]. وترجع سيادة إستخدام الصليب بهذه الكيفية إلى عهد الإمبراطور « جستنيان » ورغبته فى التوفيق بين أصحاب مذهب التوحيد والكنيسة ، ولم يقتصر ذلك على القسطنطينية وحدها فقد إنتشر ظهوره أيضاً فى نيقيه، حيث حل الصليب الكبير محل وجه العذراء على قمة كنيسة كواميسيس ، يؤكد ذلك وجود بعض مكعبات الفسيفساء المتبقية من رأسها عند إزالتها لتوضع صورة الصليب بدلاً منها ، كما أن الأجزاء الخارجية من كنيسة دورميشان فى نيقيه أيضاً ، وبعض أعمال

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 128.

الفسيفساء فى كنيسة آياصوفيا فى سالونيك تتضمن صلباناً مماثلة،حلت محلها أعمال فسيفساء بعد ذلك .

وفى بعض الكنائس تم إستبدال صور الشخصيات المقدسة بصور للأشجار والزهور والطيور وعولجت بأسلوب زخرفى بدلاً من وضع الصليب،كما حدث فى كنيسة إيرينى بالقسطنطينية وكنيسة تيوتوكوس فى مدينة بلاشرينا .

● العصر الذهبى الثانى للفسيفساء البيزنطية :

مع إنقضاء حركة مناهضة الصور الدينية فى منتصف القرن التاسع الميلادى ، بدأت مرحلة فنية جديدة ، تمثلت فى إعادة بناء الكنائس وتشييدها على نطاق أوسع ، وعاد لفن الفسيفساء مجده وإزدهاره مرة أخرى ، بعد فترة كساد دامت ما يقرب من قرن ونصف من الزمان ، ويرجع الفضل فى هذه النهضة إلى الأسرة المقدونية التى حكمت الإمبراطورية فى تلك الفترة ومؤسسها « باسيليوس الأول » (٨٦٧ - ٨٨٦ م) الذى كان سبباً فى تشجيع الفن وإحيائه مرة أخرى فى تلك الفترة . وقد سار على نهجه كل من تبعه من الحكام المقدونيين مثل : « ليو السادس » و « قسطنطين السابع » ، لذلك عرف عصر هذه الأسرة بالعصر الذهبى الثانى للحضارة البيزنطية ، حيث أعيد ترميم المبانى الدينية والكنائس التى قد تعرضت للزلازل ، كما بنيت القصور التى زينت بالفسيفساء .

ويجب الإشارة إلى أن إزدهار الفسيفساء فى تلك الفترة يعود إلى إرتباطه بالعمارة التى وفرت لها مساحات جدارية كبيرة ، ساعدت على إنتاج كم هائل من الأعمال الفنية ، وقد إستمر هذا الإزدهار منذ ذلك الحين - منتصف القرن التاسع - حتى أوائل القرن الثانى عشر * وبالرغم من إختفاء الكثير منها إلا أن المتبقى منها يدل على مدى البراعة والمهارة التى تميزت بها هذه الفسيفساء،فضلاً عن التشجيع الذى ناله الفنانون فى ذلك الوقت .

ولم تعد النهضة الفنية للفسيفساء إلا أيام الأسرة الباليولوجية فى القرن الثالث عشر بعد عودة الإمبراطورية مرة أخرى فى عام ١٢٦١ م ، حيث بدأت موجة جديدة لتزيين الكنائس فى أواخر القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر الميلادى فى القسطنطينية ، وتناولت الموضوعات بطريقة جديدة ظهرت فى أشهر كنيسة فى ذلك

(*) وذلك لأن مع بداية القرن الثالث عشر تعرضت القسطنطينية للإحتلال اللاتينى الذى إنتهى مع قدوم الأسرة الباليولوجية .

الوقت وتسمى كنيسة المخلص . " وهى تشهد إزدهار الفسيفساء حتى آخر العصور البيزنطية " (١) .

وخلال هذا التذبذب الواضح فى المستوى الفنى للفسيفساء منذ منتصف القرن التاسع وحتى الرابع عشر ظهرت موضوعات الفسيفساء ذات الطابع الخاص والتى إنقسمت إلى نوعين مختلفين إبان هذا العصر البيزنطى هما :

الموضوعات الدنيوية والدينية التى كان لكل منهما ظروف خاصة اثرت فى وجودهما وتكوينهما ، كما إرتبطت كل نوعية من هذه الموضوعات بمبانى ومسطحات معمارية معنية ، وتميزت بأسلوب معين للمعالجات الفنية سواء فى إستخدام العناصر أو التكوينات وإنتقاء الألوان وطريقة إستخدام مكعبات الفسيفساء وطريقة تنفيذهما .

أولاً : الموضوعات الدنيوية :

زخرت القسطنطينية بالمبانى العديدة والقصور والمنازل الفاخرة التى تخص الأباطرة والأمراء ، وكان لابد من تزيين هذه المبانى الفخمة حتى تناسب ثراء وعظمة أصحابها بما يتفق وروح المجتمع البيزنطى ، وبطبيعة الحال لم يجد الفنانون أنسب من خامة الفسيفساء لكى يستخدمونها فى إخراج أعظم الأعمال الفنية ، والتى كان أغلبها أرضيات فى بادئ الأمر والتى إندثرت بفعل الكوارث الطبيعية والأحداث المدمرة .

وقد تناولت هذه الموضوعات تصوير المناظر التاريخية التى تسجل حروب الأباطرة تخليداً لذكراهم ، كما تناولت أيضاً صوراً لأعمالهم ومواقف من حياتهم اليومية وبعض رحلات الصيد التى كانوا يقومون بها، ولم يكن الهدف منها تسجيلياً بقدر ما كان تزيينياً وتجميلياً .

ويجب الإشارة إلى أن أقدم الموضوعات الدنيوية التى عثر عليها فى القسطنطينية ترجع إلى القرن الرابع *وتنتمى إلى عهد أحد خلفاء الإمبراطور قسطنطين وهو « فالانس » (٣٦٤ - ٣٧٨) م ، وهى عبارة عن أرضية فى فيلا بالقرب من القناطر التى سميت بإسمه « قناطر فالانس » .

---

(1) Cyril Mango, The Art of the Byzantine Empire, Prentice, Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1972, P. 87 .

(*) هذا العمل الذى ينتمى إلى القرن الرابع يبتعد إلى حد ما عن الأسلوب البيزنطى وهو أقرب فى أسلوبه إلى الفسيفساء الساسانية والرومانية ولكن تم الإشارة إليه هنا لأنه ينتمى إلى اللوحات المنفذة داخل مبانى القسطنطينية .

ويرجح أنه منفذ لصالح شخصية خاصة وليست شخصية إمبراطورية ، نراه فى شكل (١٠٦) وهى جزئية من الأرضية وتظهر فيها فتاة صغيرة بجسد عارى ، تضع على كتفها الأيسر رداء وتمسك بطرفه الآخر بيدها اليمنى وتتمايل فى خفة ورقة .

وقد وجدت نماذج من هذه الفسيفساء الدنيوية فى أوائل العصر البيزنطى ، وكانت شديدة التأثر بموضوعات البلاط الرومانى التى إستمدت منها أسلوبها ، وأشهر هذه النماذج فسيفساء القصر العظيم المقدس بالقسطنطينية ، وهو العمل الدنيوى الذى لايزال قائماً حتى الآن ، وهو يضم أطلالاً من أرضيات هذا القصر ، كما نرى فى جزئية منه شكل(١٠٧) التى صورت فيها مجموعات من الحيوانات والطيور الطبيعية والخرافية فضلاً عن صور الأشخاص سواء الرعاة أو الصيادين ، حيث نشاهد الصياد الممسك بالرمح ويقف بجوار الشجرة المرسومة فى يسار اللوحة . كما توجد بعض شجيرات تتخلل مجموعات الشخوص والحيوانات ، وتحدد هذه الأرضية بأكملها أطر خارجية تحتوى على أوراق الشجر الصغيرة من بينها تظهر أشكال الطيور المختلفة .

وإذا نظرنا إلى أرضية الفسيفساء الرومانية مثل الموجودة فى بيزا أرمرينا لوجدنا نوعاً مماثلاً لأسلوب هذه الفسيفساء وطريقة معالجتها ، كما نرى فى لوحة شكل (١٠٨) ، التى نلاحظ فيها رسوم الحيوانات الأليفة والمتوحشة وتتخللها الأشجار أيضاً ، كما نرى الصياد الممتطى الحصان فى مقدمة اللوحة ويطارد هذه الحيوانات ، وكلا اللوحتين إشتركا فى الخلفية ذات المكعبات البيضاء .

وقد تناولت موضوعات الفسيفساء فى القصر المقدس مشاهد من الحياة اليومية ومناظر الريف ورحلات الصيد وسباق المركبات ، وتتجلى فى هذه اللوحات ملامح الكلاسيكية الكاملة وكان أسلوب ذلك العصر لايمت بصلة إلى الكلاسيكية بإستثناء زخارف قصور الأباطرة والأشراف ، وهذه الكلاسيكية نراها فى الإلتزام بالإستدارة ومحاكاة الطبيعة ، وظهور الشخصيات بأوضاع وحركات مختلفة تضفى عليها الحيوية والمرونة .

وهناك ثلاث تفصيليات من فسيفساء هذا القصرتتضح فيها هذه الأساليب ، الأولى نجدها فى شكل (١٠٩) ، وهى جزئية من اللوحة السابقة شكل (١٠٧)، وتتميز بواقعية الموضوع المتمثل فى عملية حلب الشاة التى يقوم بها الرجل ، وقد صورت فيها أجسام كل من الرجل الجالس على يمين اللوحة وإثنين من الشياة بدقة شديدة ، وراعى فيها الفنان النسب التشريحية محاولاً الوصول بها إلى الشكل الطبيعى ، وإهتم بدراسة أقدامها وراعى الدقة فى تنفيذ فرائيهما بمكعبات الفسيفساء ، التى إتخذت إتجاهات دائرية والتى تميزت أيضاً بالدرجات اللونية المتوافقة .

والتفصيلية الثانية نشاهد فيها فتاة تحمل قدراً فوق كتفها،كما يبدو فى شكل (١١٠) ، وهى أيضاً تنقل إلينا مشهداً من واقع الحيـــاة اليومية وما تقوم به الفتيات كل صباح ، ونرى خلفها الجزء العلوى من أوراق الشجرة المرسومة خلف الفتاة ، ولولا تساقط أجزاء كثيرة من اللوحة لتمكنا من رؤية باقى العناصر التى تشترك مع الفتاة فيها .

واللوحة شكل (١١١) نرى فيها آخر هذه المشاهد التى تختص بتصوير الحياة اليومية،حيث يقوم فيها الصبى بإطعام الحمار ، ولا ينبغى أن يفوتنا الدقة التى رسمت بها (السلال) التى يمسك بها الصبى كما نفذت بجودة فائقة فظهرت وكأنها حقيقية ، كما راعى أيضاً الفنان النسب الطبيعية لجسد الصبى واهتم بدراسة ثنايا ملابسة ، ونقل التشريح الطبيعى لرأس الحمار ، تجلى ذلك فى رسم ملامح الوجه بدقة ، وتشترك التفصيليات الثلاثة السابقة فى جمال وهدوء الألوان التى نفذت بها العناصر المختلفة على الخلفية البيضاء ، ورقة المعالجة التشكيلية فى أسلوبها .

ولم يقتصر ظهور الفسيفساء الدنيوية فى القصور والمبانى الفاخرة فقط ، بل ظهرت أيضاً فى الكنائس المختلفة ، وأشهر هذه الأعمال لوحتى الإمبراطور « جستنيان » والإمبراطورة « تيودورا » فى كنيسة القديس فيتال ، وهذه نوعية جديدة طرأت على الموضوعات الدنيوية ، وتندرج تحت قائمة التصوير الإمبراطورى ، وهى توضح مدى السيطرة الإمبراطورية فى ذلك الوقت . فقد تميزت هذه الموضوعات بأغراضها السياسية فضلاً عن الأهداف التجميلية والترفيهية للموضوعات الدنيوية .

وتحتل هاتان اللوحتان حنيتى المذبح المتقابلتين فى صحن الكنيسة ، وموضوعهما " يعتبر أول مثل للفن البيزنطى الإمبراطورى الحقيقى " (1) . وهو يصور لحظة تقديم القرابين والهدايا للكنيسة من قبل الإمبراطور « جستنيان » والإمبراطورة «تيودورا » ، حيث يحمل « جستنيان » إناء القربان الذهبى ، شكل (١٥) - سبق الحديث عنها - وتحمل الإمبراطورة « تيودورا » أيضاً كأس القربان المقدس ذو اللون الذهبى ، " وقد كانت هذه الأوانى أحد الأدوات اللاهوتية الدينية التى كان يرسلها السادة البيزنطيون إلى الكنيسة الجديدة فى رافينا بمناسبة تأسيسها ، وهذا التقليد الخاص بمنح أوعية القرابين المقدسة من التقاليد الرومانية الراسخة ، كما كانت هذه الأوعية تصور بإثنين من المقابض

---

(1) P. B. Hetherington, Mosaics, Paul Hamlyn, London, 1967, P. 16.

فى الفن المسيحى ، ولكنها هنا تبدو عديمة المقابض " (١) . كما نرى فى لوحة شكل (١١٢) ، التى تظهر فيها الإمبراطورة ذات المعطف الملكى القرمزى - وهو الرداء المخصص للطقوس والمناسبات الرسمية - يتقدمها إثنان من المسئولين فى الدولة ، وعلى يسارها تقف سيدات من حاشية البلاط الملكى ، وقد ظهرت بأبهى الثياب والأردية المذهبة ذات النقوش والزخارف ، والتى تمثل علامة السلطة والفخامة " والتى إقتبست من الملابس الشرقية الشائعة فى مصر وبالميرا " (٢) . وتقف هؤلاء السيدات جميعهن على خط أفقى واحد وفى تتابع مقصود ، كما يبدو فى شكل (١١٢ - أ) ، وكأن الفنان اراد من إلتصاق اجسام شخوصه بهذه الطريقة ، الإيحاء بأن هناك العديد من الشخصيات المصورة ، كما تجلى ذلك أيضاً فى مجموعة الأشخاص اللذين يمثلون رجال الحرس الإمبراطورى الخاص بالإمبراطور « جستنيان » وتتبين ذلك فى شكل (١١٣) - وهى تفصيلية من لوحة سابقة شكل (١٥) .

وبالرغم من أن الموضوع فى هاتين اللوحتين يعبر عن طبيعة الحياة وينقل إلينا واحدة من المراسم الإحتفالية لسادات المجتمع البيزنطى ، إلا أن هذين العملين غير واقعيين ، وذلك لأن الدراسات التاريخية تشير إلى " أن جستنيان وتيودورا لم يذهبا مطلقاً إلى رافينا ولم يقدما أية هدايا لكنيستها " (٣) . ولكنهما يحملان فى داخلهما معان رمزية كما يذكر الدكتور « ثروت عكاشة » ناقداً للوحة الإمبراطور « جستنيان » ، « لقد جاء تصوير الإمبراطور رمزاً للوحدة بين السلطة الروحية للكنيسة من ناحية وسلطة الدولة الدنيوية من ناحية اخرى ، وتشير الطغراء * على الترس إلى علو كعب الجند بوصفهم حماة العقيدة (٤) . وأضاف " أن لهاتين اللوحتين الجداريتين من الفسيفساء قيمة تاريخية وفنية كبرى تنفردان بهما لأنهما على رأس اللوحات النادرة التى حفظها لنا الزمن والتى سجلت عظمة مراسم البلاط البيزنطى الذى إندثرت معالمه " (٥) .

---

(1) Giuseppe Bovini, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, P. 148.

(2) Ibid, P. 146.

(3) Op. Cit., P. 138.

(٤) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٣٨ .

(٥) نفس المرجع السابق ، ص ١٤٠ .

(*) الطغراء هى علامة يرمز بها إلى اسم السيد المسيح وهى عبارة عن حرفين يونانيين متشابكين هما P,X واحياناً تتحد بالصليب .

وتميزت الموضوعات الدنيوية التى تصور الشخصيات الإمبراطورية خلال العصور البيزنطية وخاصة فى العصر المقدونى بسمة جديدة هى إرتباطها بالطابع الدينى ، حيث جمع الفنانون فى لوحاتهم بين صور الأباطرة وهم يمارسون احد نشاطاتهم الدنيوية (الحياتية) وصور السيد المسيح والعذراء أو الإثنين معاً ، وكانت هذه اللوحات تصور تقديم هؤلاء الأباطرة القرابين أو عرض لأعمالهم التى يكلفون بها فى الإمبراطورية ، كما نرى فى شكل (١١٤) ، والتى يبدو فيها القس « إلكسيوس » *يقدم النموذج المقترح للكنيسة إلى السيد المسيح - فى اللوحة الأساسية التى يظهر فيها أيضاً زوج من الملائكة يقفان على جانبى السيد المسيح وفى الناحية المقابلة للقس «إلكسيوس» يقف القديس ڤيتال بملابسه الرسمية - .

وكانت هذه المشاهد معروفة فى الفن المسيحى المبكر وهناك عدد كبير منها فى كنائس روما . وكان الهدف منها هو تمجيد الأباطرة وإعلاء منزلتهم ، ولم تكن هذه الموضوعات تظهر بصورة واضحة فى الفسيفساء البيزنطية إلا بعد فترة التحطيم ، وشهدت تطوراً ملحوظاً نتيجة التلازم الواضح بينها الذى إرتبط بمفهوم تدعيم الآلهة للأباطرة ، أو مغتصبى العرش اللذين قد يعتلوه بفضل معونتهم .

وقد ظهرت امثلة عديدة فى القسطنطينية تؤكد ذلك - خاصة فى كنيسة آياصوفيا التى إحتوت على العديد من الصور الإمبراطورية وإمتدت حتى نهاية عصر الفسيفساء البيزنطية ، نذكر منها لوحة أعلى الباب المركزى لصحن كنيسة ايا صوفيا ، نراها فى شكل (١١٥) ، ويظهر فيها « ليو السادس » راكعاً أمام السيد المسيح الجالس على العرش فى منتصف اللوحة ، ونرى صورتين فى خلفيتها ، اليمنى للملاك جبريل ، واليسرى للعذراء ، وكل منهما وضع داخل جامة ذات إطارزخرفى مبسط ، وهذه اللوحة تعبر عن ندم الإمبراطور « ليو السادس » على زيجته الرابعة **بعد وفاة زوجاته الثلاثة ، وأسلوب هذه اللوحة يعود إلى " المنجزات الفنية السابقة لحقبة التحريم حيث يرجع شكل لحية السيد المسيح الكثة وشعره الطويل المسترسل إلى التمثيلات الفنية فوق نقد الإمبراطور « جستنيان الثانى » كما أن جذعى العذراء والملاك جبريل بملامحهما التى تبدو واضحة تنبثق من حقبة ما قبل التحريم " [1]. التى كان تتميز بالطابع الزخرفى وغلبة التسطيح والجمود على الأشكال .

---

(١) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢١٩ .

(*) توفى هذا القس قبل إتمام بناء الكنيسة والذى تولى إكمال العمل هو القس "مكسميان".

(**) كان القانون الكنسى البيزنطى يحرم الزيجة الرابعة . من : ستيفن رنسيمان ، الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٨٤ .

وعندما إزدادت القيود فى الإمبراطورية حول التصوير خلال حركة تحطيم الصور، لم تتأثر بها الأعمال التصويرية الدنيوية ، بل إنها كانت سبباً فى تشجيع البعض - خاصة البعيدين عن رقابة العاصمة - فى الإقبال على طلب هذه الموضوعات ، وممارسة الفنانين لها على نطاق أوسع ، وبالأخص اللوحات الخاصة بصور الشخصيات الدنيوية بالإضافة إلى الموضوعات السابقة ، " كما برع الفنانون وإزدادت مهاراتهم الفنية فى تنفيذ اللوحات الشخصية ودليلنا على ذلك أن الإمبراطورة « إيريــــنى » كانت تأمر بتصوير لوحات شخصية لها ولإبنها كى تعلقها فى كنيسة بيج فى القسطنطنية ، كما قام «تيوفيلوس » * (٨٢٩ - ٨٤٢ م) بتعليق أعمال جديدة تصور الفلاحين الحاصدين للفواكه فى القصر الإمبراطورى ، إلا أن نقص عدد المراسم والورش الفنية أدى إلى قلة إنتاج الأعمال الفنية للرسامين وفنانى الفسيفساء " [1] .

وقد إستمر ظهور هذه الموضوعات فى قصور الأباطرة حتى القرن التاسع الميلادى ، فعندما بنى باسيليوس الأول قصره الكبير فى القسطنطينية ، " وللأسف أن هذا القصر قد إختفى أيضاً ولم يعد له أى أثر ، وكان حسب وصف المؤرخين القدامى له من أفخم القصور ، وكانت به أعمالاً نادرة من الفسيفساء ، فقد صور الإمبراطور فيه يحيط به قواده ، كما ظهر فى منظر آخر جالساً على عرشه ومعه زوجته الإمبراطورة يودوكيا وأولاده " [2] . وهناك بعض الدلائل التى تؤكد على إستمرارية ظهور هذه الموضوعات بعد القرن التاسع وحتى القرون التالية فى العصر البيزنطى ، " حيث يشير المؤرخ بروكوبيوس (Procopius) إلى التصوير الدنيوى المنفذ بالفسيفساء والذى يصور القائد « بليزاريوس » ** فى مشاهد القتال وكذلك "جستنيان" و"تيودورا" ومجلس الشيوخ عند إنتصاراتهم على ملوك الفاندال المخربين والقوطيين ، وصور الإنتصار من هذا الشكل قد تكررت خلال أواخر العهود البيزنطية ، وتمثل أساس هام من أسس الفن الدنيوى الذى لا ندرك عنه الكثير " [3] .

---

(1) Lyn Rodley, *Byzantine Art and Architecture*, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 127 .

(٢) داود عبده داود ، الفن البيزنطى ، محيط الفنون ـ محيط التشكيلية ، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ ، ص ١٦٩.

(3) Lyn Rodley, *Byzantine Art and Architecture*, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 79 - 80 .

(*) إشتهر رسام فى عهده بالإنتاج الغزير ويدعى « لازاروس » الذى إستمر فى تصوير اللوحات الشخصية بالرغم من الإنذارات العديدة التى وجهت إليه وإلى الفنانين بشكل عام فكانت النتيجة أن أمر تيوفيلوس بإحراق يديه .

(**) القائد الأعلى فى الجيش البيزنطى .

وفى الممر الشمالى لهذه الكنيسة توجد صورة للإمبراطور « الإسكندر » شقيق « ليو السادس » ، تراه فى لوحة شكل (١١٦) ويظهر فيها واقفاً فى منتصف اللوحة مرتدياً الزى الرسمى الملكى ، والوشاح المزخرف حول الجسم والتاج المزين باللؤلؤ ويمسك كرة فى يده اليسرى وفى اليد اليمنى كيس صغير مملوء بالتراب ومغلف بالحرير وهو رمز للتواضع والفناء . ويغلب عليها أيضاً الجمود الذى سيطر على وقفة الإمبراطور وملامح وجهه وخاصة نظرة عينيه .

وتوجد فى لوحة أخرى فوق الباب المؤدى إلى الصحن من الجانب الجنوبى الغربى الذى تظهر فيه العذراء وتحمل السيد المسيح طفلاً ، وهى جالسة على العرش ويقف على جانبيها كل من الإمبراطور « قسطنطين » والإمبراطور « جستنيان » ، وهذه اللوحة التى تراها فى شكل (١١٧) " تعتبر مثالاً نادراً للتصوير البيزنطى حيث الأباطرة السابقين ممجدين معاًوظيفة اللوحة هو تخليد ذكرى مؤسس العاصمة الذى يقدم نموذج للمدينة ، وبانى الكنيسة الإمبراطور « جستنيان » الذى يقدم التصميم الخاص بها "[1] .

وبما أن كنيسة آيا صوفيا قد إحتوت على فسيفساء كثيرة تنتمى لمراحل زمنية مختلفة ، فقد عثر فيها على لوحتين توضحان مدى التطور الذى وصلت إليه موضوعات التصوير الإمبراطورى خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين ، تراهما فى شكل (١١٨) ، وشكل (١١٩) ، فالأولى نشاهد فيها السيد المسيح يجلس فى وضع جليل على العرش المزخرف باللآلئ ومرتدياً عباءته الممتدة ممسكاً بالإنجيل ، ويتوسط الإمبراطور قسطنطين التاسع مونوماكوس (١٠٤٢ - ١٠٥٥) يعلوه نقش يسجل إسمه ، وعلى يساره الإمبراطورة « زويه » بملابسها الفاخرة التى إختفى الجزء السفلى منها نتيجة تساقط مكعبات الفسيفساء ، ورسمت خلف رؤوسهم الهالات المقدسة وقد تميزت عنهم هالة السيد المسيح المرسوم بداخلها الأضلاع الثلاثة للصليب ، " وهذه الصورة تمثل المراسم السنوية حيث الإمبراطور والإمبراطورة يمنحان المال والتبرعات للكنيسة.كما يجدر الإشارة إلى أن رأس الإمبراطور والنقش الذى يحمل إسمه قد تبدل مرة أو مرتين وذلك لأن الإمبراطورة « زويه » كان لها أكثر من زوج "[2] وذكر رأى المؤرخ ويتمور (Whittemore) الذى أشار إلى أن كلاً من الوجه والنقش قد طرأ عليهما التعديل للإشارة إلى الإمبراطور

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 162.

(2) Ibid , P. 233.

الجديد وهو « قسطنطين التاسع موناكوس»الذى يمثل الزوج الثالث للإمبراطورة " (١) .

أما اللوحة الثانية فهى تنتمى لفترة لاحقة فى عهد « آل كومنيون » وتصور الإمبراطورة « إيرينى » تقف جانب العذراء والإمبراطور« يوحنا الثانى كومنينوس » من الناحية الأخرى فى الجناح الإمبراطورى فى الممر الجنوبى وهى تحمل نفس الموضوع السابق . وكلتا اللوحتين نفذتا على خلفية ذهبية براقة .

وهذه الصورة ترتبط بالصورة السابقة فهى مكملة لها حيث تعلن عن الأسرة الكومنينيه *الحاكمة فى ذلك الوقت والتى تمثل خليفة الأسرة المقدونية التى كانت الإمبراطورة « زوية » آخر من يمثلها. وتعتبر لوحات التصوير الإمبراطورى لهذه الأسرة "إمتداداً حقيقياً للتقليد الشائع فى العهد المقدونى "(٢) .

وآخر الأمثلة هنا ، والتى تحتوى على موضوعات إمبراطورية وشخصيات دينية ، توجد فى كنيسة المخلص فى كورا بالقسطنطينية وهى توجد فى الممر المؤدى إلى الصالة الأساسية للكنيسة ، وهى تصور « تيودور ميتوشيتس راكعاً أمام السيد المسيح فى شكل تقليدى وهو يرتدى عباءة فاخرة تشبه فى نقوشها وزخارفها ملابس الأتراك الغزاة الذين ظهروا بعد ذلك فى القسطنطينية . ويمسك فى يديه نموذج للكنيسة التى رممها ويقدمه للسيد المسيح ، كما نلاحظ القبعة التى تعلو رأسه والتى توضح مكانته البارزة فى البلاط الملكى والتى يبدو فيها التأثر الشديد بالأساليب الشرقية .

وهذه اللوحة نفذت على أرضية ذهبية خالصة ويحيط بها شريط زخرفى عبارة عن خطوط هندسية مبسطة بالإضافة إلى الإطار الخارجى الأكثر سمكاً والذى إحتوى على أشكال الفروع النباتية المجردة ، كما تبين اللوحة شكل (١٢٠) .

وقد ظهرت فى نفس الكنيسة بعض الصور الدنيوية التى لا تمثل لوحات منفردة أو مستقلة بل تجدها عبارة عن عناصر تخللت مساحات الفسيفساء العريضة التى تغطى الجدران بها ، مثل التفصيلية التى تصور مدينة الناصرة وتظهر بها مجموعة من

---

(1) Art of The Byzantine Era, Themes and Hudson . Ltd . London , 1963 , P. 102 .

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 234 .

(*) عثر على كثير من الصور الإمبراطورية الخاصة بهذه الأسرة فى العديد من الكنائس والأديرة وكانت تصور أباطرتها منفردين أو فى مجموعات وتسجل حروبهم مع النورمانديين والأتراك .

المنازل والبيوت المتجاورة وبعض التلال والأشجار التى تراها فى شكل (١٢١) ، وتفصيلية أخرى تحتوى على تصوير لطاووس يغلب عليه الطابع الزخرفى يقف بوضع جانبى على الحشائش أمام مدخل لمبنى معمارى وبعض الأشجار ، وهى تمثل أحد الأركان فى لوحة من لوحات الفسيفساء في الكنيسة حيث انها تنحصر بين إطارين زخرفيين نشاهدهما فى أسفل اللوحة ومطعمان بالمكعبات الذهبية ، كما يبدو فى شكل (١٢٢) . واللوحتان السابقتان تشتركان فى الخلفية الذهبية أيضاً .

ثانياً : الموضوعات الدينية :

كان ظهور هذه الموضوعات له السيادة فى أعمال فسيفساء هذا العصر ، وكانت تعتبر بمثابة المؤشر الحقيقى لقياس مدى إرتقاء فن الفسيفساء وإزدهاره ، وذلك لأن فسيفساء العصر البيزنطى لا تعنى سوى الفن الدينى الكنسى .

ونتيجة طبيعية لسيطرة الديانة المسيحية فى الإمبراطورية وإعتناق الأباطرة لها ، ان إمتلأت الكنائس بأمر الأباطرة والرهبان بلوحات الفسيفساء التى ترتبط إرتباطاً وثيقاً بها ويجب " ان تكون تعبيراً صادقاً عن العقيدة وأن يشكل إختيارها وإنتقاء مواقعها تفسيراً تصويرياً للشعائر الدينية وما ترمز إليه من طقوس " [١] . وأصبحت هذه الموضوعات خالية من أية تأثيرات من الفن الوثنى الرومانى ، كما لم تستهدف أيضاً الخيال وتعاملت مع الواقع بشكل واضح ، وجعلت من المشاهد جزءاً منها ويدخل فى حيز قداستها من خلال الترتيب الهرمى للكنيسة التى تمثل هذا العالم .

ولم يظهر التصوير الدينى فى القرون البيزنطية الأولى بوضوح ، ولم يكن هناك ما يعوق إنتشار هذه النوعية من الموضوعات سوى فترة التحريم التى أثرت تأثيراً كبيراً على ظهورها وإزالة الكثير منها ، ولكن سرعان ما تم التغلب على هذه الصعوبات بفضل جهود الأباطرة والفنانين وبعض الرهبان المؤيدين للصور فى منتصف القرن التاسع الميلادى ، كما يقول الدكتور « ثروت عكاشة » حتى تم لهم " القضاء الحاسم فى عام ٨٦١م وأخذ التصوير الدينى يعود أدراجه إلى الكنائس بعد أن كان محرماً ، وعادت من جديد فكرة البابا « جريجوريوس » الأكبر من أن الصور الدينية فى الكنائس يغتنى بها الأمى بالنظر إليها عن الكتب التى لا حيلة له فى قراءتها مما كان له أكبر الأثر فى مسيرة الفن

---

(١) ثروت عكاشة : تاريخ الفن : الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢١٦

الدينى " (١) . وقد ظهرت محاولات لتصوير هذه الموضوعات ولكنها تمت بحذر شديد وإنقسم الفنانون فى ذلك إلى قسمين احدهما كان لا يحبذ أى إثارة أو إحياء لحركة التحطيم السابقة ، والقسم الآخر من الفنانين كان يرى ويفضل التمهل فى تنفيذ وإخراج الأعمال الفنية مما ساعد على تبلور فن الفسيفساء وتنمية المهارات الفردية والجماعية لديهم .

ويفسر الدكتور « داود عبده داود » ظهور هذه الموضوعات بأنه كان " هناك بعض العوامل التى ساعدت على تناولها بهذا الكم ، أحدهما كان الإتجاه الجديد فى التصوير الإمبراطورى ، فبعد ان اصبح الأباطرة والرهبان يصورون مع السيد المسيح والعذراء ، لم يعد هناك أية محظورات تقيد أو تمنع تصوير هذه الشخصيات ، واصبح مباحاً بعد ذلك بل كان من الغريب عدم ظهور هذه الموضوعات الدينية الخالصة فى أى من الكنائس البيزنطية خلال هذا العصر ، كما ساعدت عمارة الكنائس ؛ وبالأخص العمارة الداخلية لها سواء فى الجدران والقباب والعقود والقبوات والحنيات على تعدد وإختلاف نوعية الصور فى الموضوعات نفسها ، فكانت لكل صورة مكانها المخصص لها لتظهر اهميتها كاملة ولتدل على فكرة معينة " (٢) . وكانت هذه إحدى السمات المميزة لأسلوب زخارف الفسيفساء فى القرن التاسع الذى يمكن التعرف عليه من خلال الأطلال الباقية ، وهى تشير إلى بعض الصور التى لها علاقة بالطراز المعمارى فى الكنائس ، وكان الفنانون فى بادئ الأمر اكثر ميلاً إلى تنفيذ الصور الفردية للشخصية الواحدة بدون مناظر أو اية مجموعات مكملة ، وعلى سبيل المثال ، نرى صورة مستقلة للعذراء تحمل المسيح طفلاً على خلفية خالية تماماً ، وهى تجلس على العرش ، كما فى شكل (١٢٣) ، ويجب الإشارة إلى انه " فى الفترة من القرن التاسع إلى الحادى عشر الميلادى ، أصبحت العذراء تصور وحدها فى محارة المحراب الذهبية " (٣) .

وكانت صور الموضوعات الدينية توضع حسب أهميتها فى ترتيب تنازلى داخل الكنائس البيزنطية فى العصور الوسطى ، وكانت هذه الموضوعات مقسمة إلى ثلاث مناطق ، المنطقة الأولى عند الجزء العلوى للكنيسة تتضمن صور مقدسة عديدة ومركز القبة المركزية مخصصاً لتصوير السيد المسيح فى هيئة الحاكم الإلهى ، بينما تجويف

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢١٥ .

(٢) الفن البيزنطى ، محيط الفنون - الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ١٦٨ .

(3) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul , Trench , Trubner, London , 1941 , P. 21.

الجانب الخارجى البارز مخصص لتصوير العذراء والمنطقة الثانية منخفضة فى بنيان الكنيسة ومليئة بالمشاهد عن حياة السيد المسيح المصورة على الدعائم التى تحمل القبة الأساسية ، والمنطقة الثالثة السفلية التى تحتل القبب والجدران العلوية تتضمن صور القديسين تبعاً إلى تقويم الكنيسة (أعياد القديسين) . وقد تباين توزيع هذه المناطق وطرأ عليها بعض التعديلات والإضافات التى تتناسب وحجم الكنيسة والمساحات الداخلية بها .

ولم يكن هناك أنسب من الأسلوب القصصى الروائى ملاءمة للفسيفساء والتى غطت هذه المساحات الشاسعة من الكنائس،وأصبح هذا الأسلوب بمثابة " العنصر السائد فى التصوير خلال القرنين التاسع والعاشر الميلاديين " [1] . وقد سبق ظهور هذه النوعية من التصوير الروائى وخاصة فى الفنون المسيحية المبكرة وكانت تعتبر تقليداً شائعاً فى فترة ما قبل التحطيم ، ولكنه قد تعرض لبعض التعديلات ، مثل إختزال بعض التفاصيل الروائية بدلاً من السرد التفصيلى الممل للأحداث والقصص الدينية ، ولم يقتصر هذا الأسلوب الروائى على قصص من الكتاب المقدس بل كان وسيلة لوصف مشاهد من إحتفالات وأعياد ومناسبات دينية تقام فى الكنيسة .

وقد إعتمد على هذا الأسلوب فى تزيين كنائس القسطنطينية وبعض كنائس اخرى فى اقاليم داخل أنحاء الإمبراطورية ، وأوضح الأمثلة التى ظهرت فى العاصمة نجدها فى كنيسة آيا صوفيا التى إحتوت على صور للعذراء والمسيح الطفل فى المحراب ، والسيد المسيح الحاكم الأعظم وحوله الملائكة ومشاهد تصور تحطيم اللوحات الخاصة بالأنبياء والقديسين عند الجانب الشمالى والجنوبى إلى جانب صورتين تمثلان عيد الحصاد اليهودى والتعميد فى الممرات المقببة وفى التجاويف عند قاعدة كل عمود يوجد صور من آباء الكنائس .

كما وجدت هذه الموضوعات فى كنيسة الحواريين المقدسين وقد تضمنت العديد من المشاهد الإنجيلية ووجوه الحواريين وفى مركز القبب صور الحاكم الأعظم والصلب وعيد الفصح والتجلى وصعود السيد المسيح . والموضوعات السابقة المختلفة تنتمى للصور الإحتفالية التى تمثل الأسلوب الروائى ويضاف إليها مشاهد الميلاد والتعميد والخيانة وصعود إليعازر والدخول إلى القدس وهذه الأمثلة قد تكرر ظهورها فى كنيسة تيوتوكوس فى القصر الإمبراطورى بالقسطنطينية .

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 160.

أما خارج العاصمة فقد عثر على لوحات فسيفساء تحمل هذه الموضوعات الدينية الإحتفالية فى كنائس كل من سالونيك ونيقيه وكبادوكيا .

والقرون التالية شهدت تطوراً ملحوظاً فى فسيفساء الكنائس وتبلورت هذه الموضوعات بشكل أوضح ، وعرفت هذه الفترة بفترة الإحياء * الفنى لخامة الفسيفساء والتى إزدهرت فيها أعمال الفسيفساء عن ذى قبل ، ولكن معظم الآثار الخاصة بهذه الفترة زالت وخاصة فى القسطنطينية ، ويمكن التعرف على هذه الآثار والأعمال من خلال اللوحات التى عثر عليها فى كنيسة « هوزيوس لوكاس » باليونان ، وفى بعض الأديرة والكنائس فى مدينة دافنى بالقرب من أثينا ولوحات كنيسة نيامون فى جزيرة خيوس ، فجميعها تحمل كثيراً من فن العاصمةوتقترب منه إلى حد كبير،وإلى جانب المراكز الهامة خارج العاصمة ، فقد وجدت أعمال فسيفساء تنتمى إلى هذه الفترة فى كنائس كل من نيقيه وكابادوكيا وقبرص والبلقان ولاتزال بحالة جيدة .

وتميزت موضوعات هذه الفترة " بالزيادة فى عدد المناظر والصور التمثيلية فى المحاريب المقدسة - مع بداية القرن الحادى عشر - وتناسبت تناسباً طردياً مع الزمن ، وأدى ذلك إلى الإنحلال التدريجى للنظام المتشدد وإزداد ثراء التصميمات وقل عدد صور الشخصيات الفردية ، ففى كنيسة هوزيوس لوكاس - نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادى عشر الميلادى - كانت تحتوى على أكثر من مائة وخمسين صورة ، أما كنيسة دافنى - وهى تنتمى لنهاية القرن الحادى عشر الميلادى - فقد وصل عدد الصور فيها إلى أقل من خمسين صورة "[١]. وقد تماثلت أعمال الفسيفساء فى الكنائس السابقة فى الأسلوب من حيث تآلف الفسيفساء مع المسطحات المعمارية فى الكنائس وإنتقاء الأماكن المناسبة للوحات التى كانت تتبع نظام التخطيط الطبقى الذى يضم الصور الرسمية للمستويات الإلهية مع عدد قليل من الأعمال التى تصور الإحتفالات الهامة فى الكنيسة .

وهناك بعض الأمثلة من هذه الموضوعات وجدت فى كنيستى هوزيوس لوكاس ودير دافنى،كما نرى فى شكل (١٢٤) الذى يصور ميلاد السيد المسيح - فى كنيسة هوزيوس لوكاس - وعادة تصور العذراء فى هذا الموضوع مستلقية على فراش بجانبها المسيح المولود وموضوع فى فراشه الذى يتخذ الشكل المستطيل ومبنى بالطوب وذلك المشهد (العذراء والسيد المسيح) مصوراً أمام فتحة الكهف ، فى حين يجلس يوسف النجار على الجانب

(*) هذه الفترة بدأت فى القرن الحادى عشر الميلادى مع مجئ الأسرة المقدونية .

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul , Trench , Trubner, London , 1941 , P.56.

الأيمن وينظر إلى الملائكة فى السماء ، كما يلتف مجموعة من الرعاة حول العذراء ينظرون أيضاً إلى الملائكة فى إنتظار البشارة ، ويسقط شعاع النور من السماء - المشار إليها بنصف دائرة مرسومة أعلى اللوحة - فوق السيد المسيح ، وكذا تتجه أنظار الأشخاص جميعها إليه دلالة على أهميته فهو أساس العمل بأكمله ، وينبغى الإشارة إلى أن " عملية إحمام الطفل التى تقوم بها المربيات فى يمين اللوحة من الملامح الأساسية فى الميلاديات البيزنطية " (١) .

وعلى القباب الجانبية أسفل القبة الرئيسية مباشرة ، نشاهد لوحة أخرى تصور موضوع صلب السيد المسيح ، كما فى شكل (١٢٥) ، حيث ينتصف الصليب الكبير المساحة المصورة ويظهر فوقه السيد المسيح مثبتاً بواسطة مسامير الصلب فى كلتا يديه وقدميه حيث نرى الدماء تسيل منهم جميعاً ، ويقف كل من العذراء على يمينه والقديس يوحنا على يساره ، وفيما عدا هؤلاء الأشخاص الثلاثة تظهر بعض الرموز مثل القرصين الصغيرين فوق رأس السيد المسيح ، واللذين يمثلان الشمس ذات اللون الأحمر والقمر الذى يتخذ اللون الأزرق الفاتح ، كما توجد جمجمة ترمز لآدم أسفل قدمى السيد المسيح فى قاعدة اللوحة " وموضوع الصلب هذا يعتبر من أقدم الأمثلة التى تعرض لها الفنانون ، وبقدوم القرن السادس الميلادى بدأ ظهوره بشكل متكرر بالرغم من تردد البعض فى تصوير السيد المسيح على الصليب " (٢) .

ويوجد نموذج آخر فى دير دافنى يصور موضوع التجلى ، كما نرى فى شكل (١٢٦) فيظهر السيد المسيح فوق هضبة مرتفعة فى الوسط و على يمينه النبى إيلياس المصور فى سن متقدمة ، أما على اليسار فقد صور النبى موسى شاباً صغيراً ، ويقف كل منهما على هضبة مرتفعة أيضاً ، وفى أسفل توجد ثلاث شخصيات فى حالة تضرع وخوف وقلق وهم القديس بطرس فى اليمين والنبى يعقوب صور أسفل السيد المسيح ، وعلى اليسار القديس يوحنا ، ويحيط بجسد السيد المسيح ثلاث هالات بيضاوية الشكل تتخذ درجتين من اللون الأزرق الداكن ، والخارجية نفذت باللون الفضى وتخرج من جسده أشعة مضيئة تتخذ الألوان الذهبية والفضية .

ويبقى مثال آخر فى نفس الدير لا ينتمى لصور الإحتفالات ، ولكنه يعتبر خير نموذج للتوافق المثالى بين العمارة والفسيفساء ، فكما نرى فى شكل (١٢٧) صورة

---

(1) Dalton , Byzantine Art and Archaeology , Clarendon Press , Oxford , 1911, P. 654 .

(2) Ibid, P. 658.

تصفية للسيد المسيح الحاكم الأعظم فى القبة ويمسك الإنجيل بيده اليسرى واليد اليمنى مرفوعة قليلاً وهى تعنى منحه البركة لأهل الأرض ، وهو يظهر ملتحياً وتحيط برأسه هالة يتوسطها أضلاع الصليب ذات اللون الفضى محاط به إطار دائرى ومنفذ على خلفية ذهبية اللون ، وقد تساقطت معظم أجزائها ، وعند الإتجاه إلى أسفل عند حواف القبة نرى مجموعة من الشخصيات المقدسة التى يفصل بينها مساحات طولية يرجح ان تكون هذه الفتحات النوافذ الخاصة بها .

وقد رسم السيد المسيح في حجم مهيب ، ويحتل مساحة كبيرة ، ولنا ان نتخيل الحجم المرسوم به إذا علم " أن قطر العين الواحدة فقط يبلغ عشر بوصات * " (١) . وقد أضيفت إلى سلسلة الإحتفالات الدينية السابقة مجموعة جديدة من هذه الموضوعات مثل موضوع العشاء الأخير وغسيل أقدام الرسل ، وخيانة يهوذا - سبق رؤيته فى شكل رقم (٤٧) - والنزول من الصليب ، وعبادة المجوس ، والهروب إلى مصر ، وقد إستمر ظهور هذه الموضوعات السابقة فى القرون الأخيرة للعصر البيزنطى .

وأروع الأمثلة التى تحتوى على كم هائل من هذه الموضوعات نجدها فى كنيسة كورا(Chora)** ، حيث عثر فيها على مجموعة كبيرة من الصور القصصية التى تصور العذراء تعرض صوراً للسيد المسيح فى طفولته " ومجموعة صور من خلال ثمانية عشر مشهد إبتداء من تصوير حلم يوسف إلى تصوير السيد المسيح فى عيد الفصح " (٢). وقد إنفردت صورة العذراء والمسيح الطفل بإحدى القباب الداخلية بهذه الكنيسة يحيط بها ملوك إسرائيل الذى إتخذ كل ملك منهم مساحة خاصة به يفصلها عن الأخرى اطر زخرفية حمراء اللون تتخللها اشرطة ذهبية ، كما يبدو فى شكل (١٢٨) ، وهذه تعتبر حالة فريدة من نوعها بالنسبة لتصوير العذراء فى القبة ، حيث كانت مخصصة للسيد المسيح الحاكم الأعظم ، وقد وضعت صورته فى القبة الجنوبية للكنيسة.

---

(1) P. B. Hetherington, Mosaics, Paul Hamlyn , London,1967, P. 35.

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 300 .

(*) البوصة : وحدة للقياس وهى تعادل إثنين ونصف من السنتيمترات .

(**) كانت تسمى Kariye Djamii او Kariye Camii ثم تحولت إلى مسجد فى عهد الأتراك .

والنظام الفنى لهذه الكنيسة يعتمد على إثنين من الموضوعات اولهما موضوع البحث وهو تصوير جدارى ويعد من افضل الأعمال المميزة في العصر البيزنطى ، والثانى فسيفساء يصور تمجيد العذراء التي إنفردت بصورتها في إحدى القباب الداخلية ، وكان الدمج بين لوحات الفسيفساء ولوحات التصوير الجدارى المنفذة بخامة الفريسك فى الكنائس من السمات المميزة لهذا العصر .

وهناك مثال آخر يدور حول العذراء فى طفولتها ، فى لوحة شكل رقم (١٢٩) وتوجد فى إحدى القباب الجانبية أسفل القبة مباشرة ، وهى تحتوى على مجموعة من القديسين والقساوسة اللذين يلتمسون البركة من العذراء الصغيرة التى نراها على يسار اللوحة من أسفل وخلف رأسها رسمت الهالة المقدسة هى ومن يحملها ، وتظهر خلف الأشخاص البوابة ذات الأعمدة الكورنثية ، ومن ورائها الأشجار ، " وهى تمثل التطور الهام فى فن الفسيفساء فى القرن الرابع عشر الميلادى حيث بدأت الأشكال المعمارية والزخرفية تحل محل الخلفية الذهبية " (١) . وفى الجانب المقابل توجد مجموعة من الأشخاص يرجح أن يكون من بينهم العذراء من الهالة التى تحيط برأسها ومجموعة من المبانى المعمارية والأشجار والطواويس ، وهذه اللوحة تتخذ مساحة شبه مربعة ينحنى كل ضلع من أضلاعها إلى الداخل ويحيط بها من الخارج شريط زخرفى من الألوان الأزرق والأحمر والذهبى ويغلب اللون الأزرق عليها ، وفى الوسط رسمت دائرة تحتوى على مجموعة من الأطر الزخرفية ذات الطابع الهيللينستى .

كما نفذت بعض المشاهد التى تصور معجزات السيد المسيح مثل شفاء المرضى والعاجزين ومساعدة المحتاجين كما يتضح من شكل (١٣٠) ، وقد تكرر ظهور هذه الأعمال فى كنيسة فيتى كامى (Fetiye Camii) التى إشتملت على العديد من الصور الدينية الإحتفالية التى لم يتبق منها سوى لوحة التعميد وصورة السيد المسيح الحاكم الأعظم فى القبة الذهبية ، كما يبدو فى شكلى (١٣١)، (١٣١ أ) حيث تظهر القبة كاملة فى الشكل الأول وصورة السيد المسيح فى الشكل الثانى (التفصيلية) .

أما خارج القسطنطينية فهناك بعض الأمثلة التى يتضح فيها فن العاصمة وتشبهه تماماً مثل نظام زخارف الفسيفساء فى كنيسة الحواريين المقدسين فى سالونيك ، فهى تتطابق فى أسلوبها وترتيبها مع الصور المنفذة فى كنيسة كورا بالقسطنطينية ، فهى تحتوى أيضاً على تصوير الحاكم الأعظم فى القبة والأنبياء فى أسفل وصور الإنجليين على الدلايات ، ومجموعة من الصور الإحتفالية فى القبب المحيطة .

وبالرغم من إشتراك كنائس الإمبراطورية فى هذه الموضوعات الدينية وتوحدها، إلا أنها تختلف وتتباين فى بعض التفاصيل فلا توجد لوحة تشبه الأخرى وذلك حسب أساليب المراسم الفنية والتطور الفنى لها .

---

(1) Henri Stierlin, Orient Byzantine, De Constantinopleal Armenie et de Syrie en Edhiopie, Office du Livre, S.A. Fribourg (Suisse), 1988, P. 207 .

" وهذه المشاهد التى تصور السيد المسيح والعذراء تعتبر عنصراً أساسياً فى زخرفة الكنائس فى عهد باليولوجوس ، كما أن إتحاد الصور الدينية الإحتفالية مع الصور الروائية يمثل سمة قياسية للزخرفة فى كنائس هذا العصر " (١).

• اللوحات الصغيرة :

وكما ظهرت الموضوعات الدينية فى لوحات الفسيفساء ذات المساحات الكبيرة والمنفذة على جدران الكنائس مباشرة،ظهرت أيضاً فى نوعية جديدة من الأعمال وهى عبارة عن لوحات مستقلة يمكن نقلها من مكان إلى آخر، وعادة كانت توضع فى الكنائس وقد إقتبست فكرتها من الأيقونات الخاصة بصور القديسين التى كانت سبباً فى إثارة حركة المناهضة قديماً ، وقد عثر على أمثلة من هذه اللوحات المتوسطة الحجم تصور العذراء والسيد المسيح ، والثانية تصورها وحدها ، وكلتاهما لا تزيد مساحتهما الكلية عن المتر المربع الواحد *.

ومع بداية القرن الثانى عشر الميلادى تطورت هذه اللوحات وصغر حجمها بشكل ملحوظ ، حتى أن " معظم هذه الصور لا يصل إرتفاعها إلى خمسة وعشرين سنتيمتراً بل يقل عنه " (٢). وقد عثر على لوحات كثيرة منها تحمل نفس الموضوعات السابقة التى تصور الإحتفالات الدينية والتى إختفى فيها ظهور القصص الروائية .

ولوحة السيد المسيح المتوفى التى نراها فى شكل (١٣٢) تشير إلى اللحظة التى أعقبت النزول من الصليب،حيث نشاهد آثار المسامير على يديه والتى قد إستخدمت فى تثبيته على الصليب ، وبالرغم من ظهور بعض العضلات فى جسده إلا أنه يبدو عليه الضعف والهزال، وقد ظهرت بعض الحروف الذهبية التى نقشت فوق الصليب وهى تمثل إسم هذا النوع من الصور البيزنطية " (٣). ولا يتضح لون الخلفية ذهبى أم فضى وقد

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 301 : 309 .

(2) Ibid . P. 321 .

(3) Carlo Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic , Xavier Barrall i Altet , Mosaic Vaults and Floors in Islam and West, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 163 .

(*) تبلغ مساحة الأولى ٦٠ × ٨٥ سم ، توجد فى كنيسة مارى باماكارستوس ، وترجع للقرن الحادى عشر ، والثانية مساحتها ٩٥ × ٦٢ سم ، وهى محفوظة فى المتحف البيزنطى فى راڤينا ، وترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادى .

تساقطت أجزاء كثيرة منها ، وهذه اللوحة محاطة بإطار فضى بالغ الروعة ويحتوى على فروع متكررة من أوراق الأكانثوس الدائرية التى تتخللها أشكال الطيور والحيوانات ، كما ترى من بينها أشكال هندسية بداخل بعضها يظهر الصليب .

ومن بين الموضوعات التى صورت فى هذه اللوحات المصغرة ، موضوع الصلب والتجلى والبشارة بصورة مستقلة ، وفى بعض الأحيان ظهرت مجموعة من الموضوعات فى لوحة واحدة،وأوضح مثال على ذلك لوحة الكتابة التى تتضمن جناحين ايمن وايسر وكل جناح يضم ستة إحتفالات دينية مختلفة .

وموضوع البشارة نراه فى شكل (١٣٣) ، " وهو يعتبر من افضل الأعمال الدينية والتى تماثل فى أسلوبها الفسيفساء الجدارية فى كنيسة المخلص نظراً إلى الوجوه المطولة والقامة الطويلة والخلفية المتقنة والوضع الدقيق للملاك والميل إلى التفاصيل " [1]. والشكل المعمارى المرسوم فى الخلفية على الأرضية الذهبية والشعاع الخارج من الجزء النصف دائرى المرسوم فى أعلى اللوحة والذى يرمز إلى السماء ، يشبه فى ذلك موضوع الميلاد فى كنيسة هوزيوس لوكاس،شكل (١٢٤) .

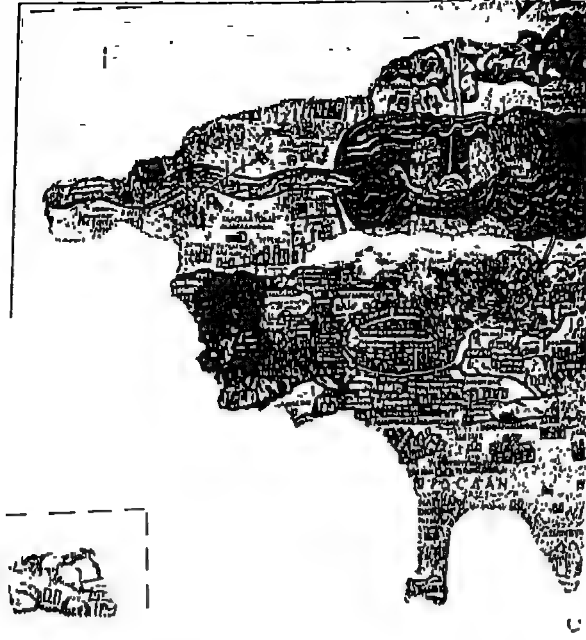
أما صورة لوحة الكتابة نراها فى شكل (١٣٤) الذى يصور الجناح الأيسر منها ويتضمن مشاهد من حياة السيد المسيح وهى مقسمة إلى ستة أجزاء يحمل كل جزء منها موضوع دينى يختلف عن الآخر وهى على التوالى:موضوع الصلب ، الدخول إلى القدس ، صعود السيد المسيح ، تصوير مدينة الأموات (الجحيم) ، وفاة العذراء ، العشاء الأخير ، ويعرض الجناح الأيمن صور الموضوعات الآتية : الميلاد و البشارة والتعميد والدخول إلى المعبد وصعود إليعازر والتجلى،وكلا من الجناحين محاط بإطار فضى اللون ومنقوش بزخارف بديعة ، ويشير" لاين رودلى" إلى أن " إعداد الأطر الفضية ودقة زخارفها بهذا الشكل،يرجع إلى أن القسطنطينية كانت مركز التميز الفنى " [2] .



---

(1) David Talbot Rice, Art of The Byzantine Era, Themes and Husdon, Ltd., London, 1963, P. 235.

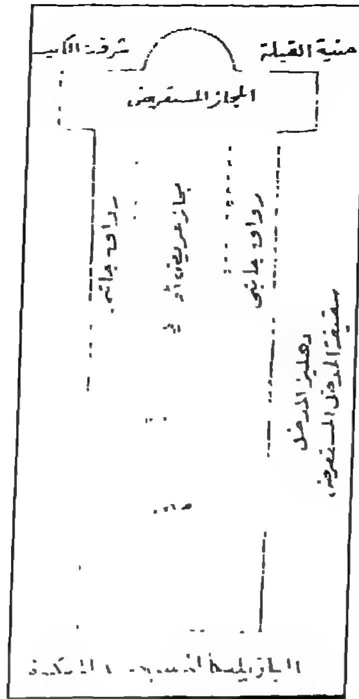
(2) Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 339 .



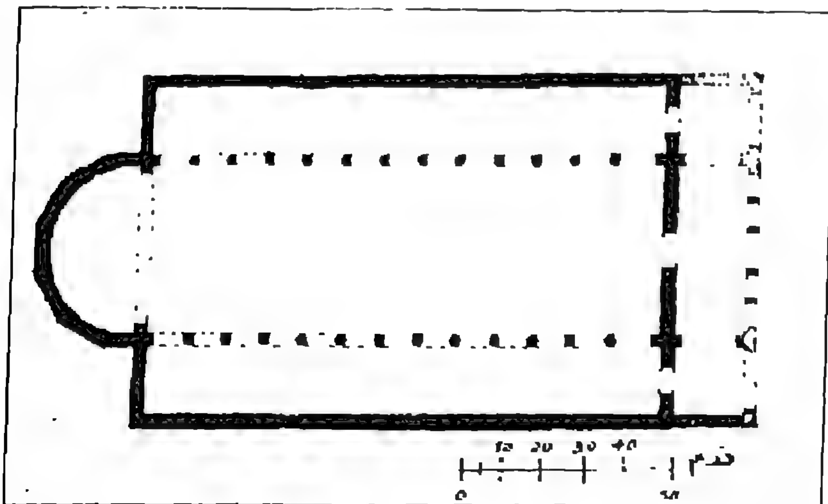
شكل رقم (٨١) (من أعلى لأسفل) ساحل البحر المتوسط ، البحر الميت ، جزء من مجرى الأردن ، مدينة القدس – فسيفساء الخريطة - (تفصيلية) من أرضية كنيسة مار جرجس مادبا – الأردن – القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (٨١-أ) مدينة القدس – (تفصيلية) فسيفساء الخريطة.



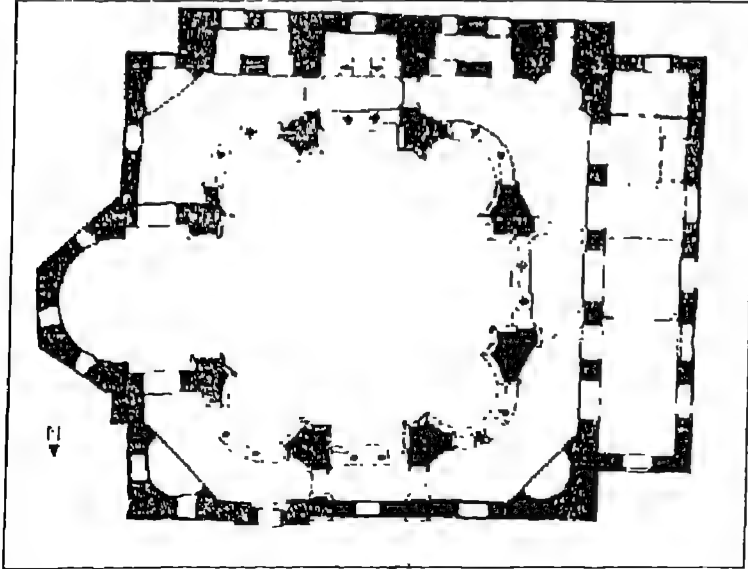
شكل رقم (٨٢) رسم تخطيطي للبازيليكا المسيحية القديمة.



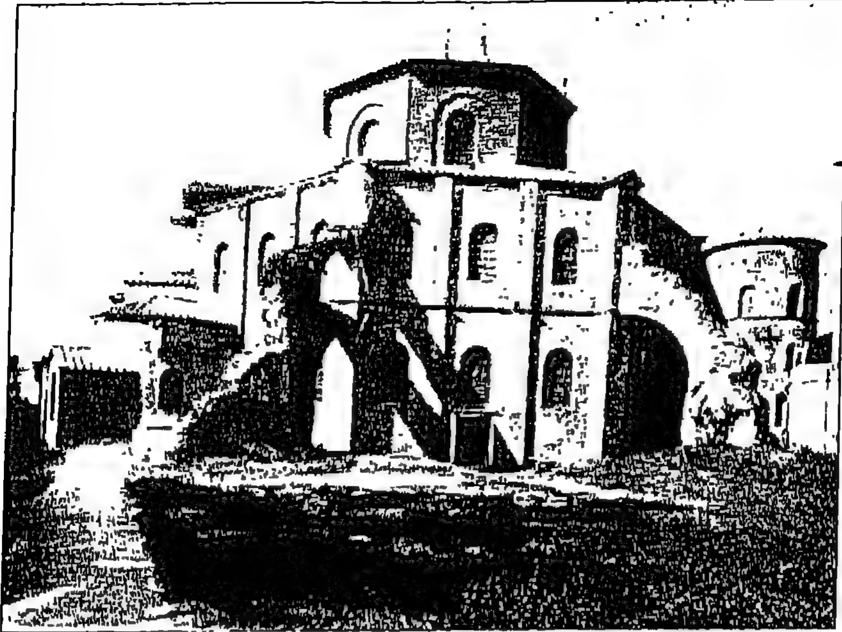
شكل رقم (٨٣) مسقط أفقي لكنيسة القديس أبولينار الجديد مراقيا.



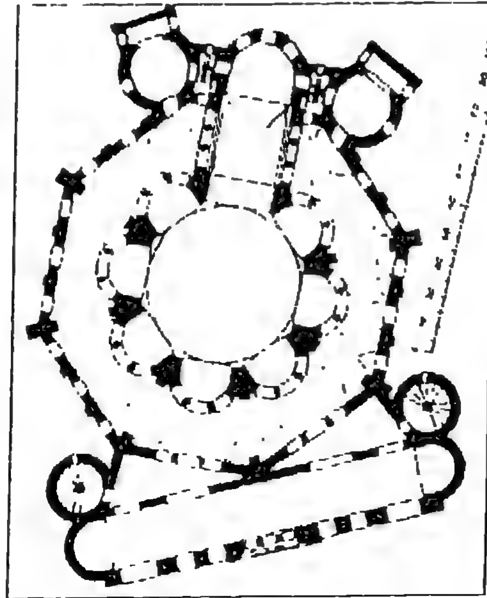
شكل رقم (٨٤) منظر داخلي للصحن ومنطقة المذبح - كنيسة القديس أبوليناري الجديدة - رافينا



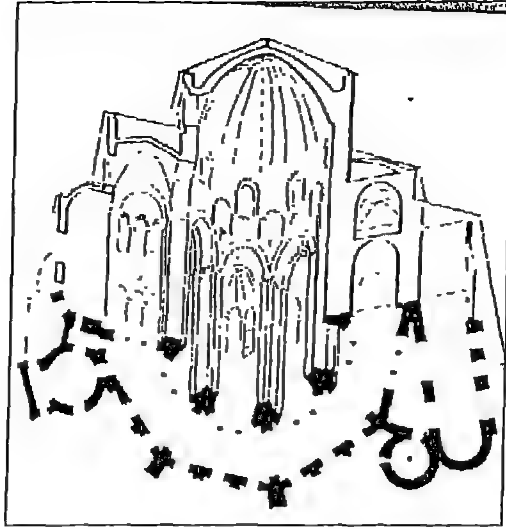
شكل رقم (٨٥) مسقط أفقي لكنيسة القديسين سرجيوس وباكوس - القسطنطينية .



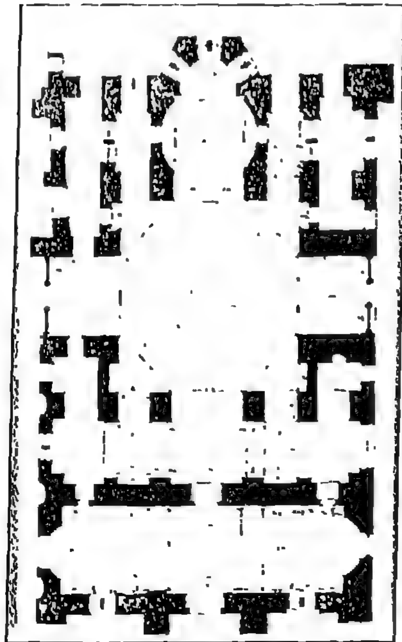
شكل رقم (٨٦) منظر خارجي لكنيسة القديس ڤيتال – راڤينا .



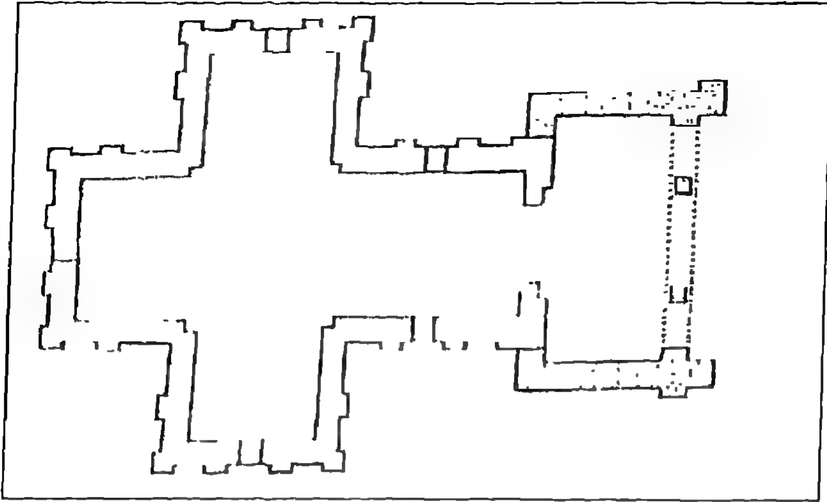
شكل رقم (٨٧- أ) مسقط أفقي لكنيسة القديس ڤيتال .



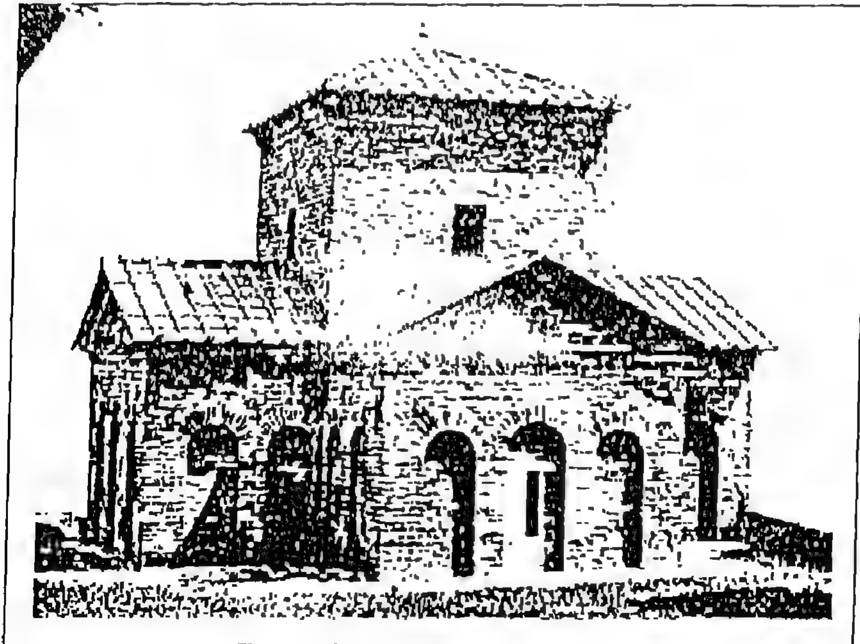
شكل رقم (٨٧-ب) قطاع طولي لكنيسة القديس ڤيتال .



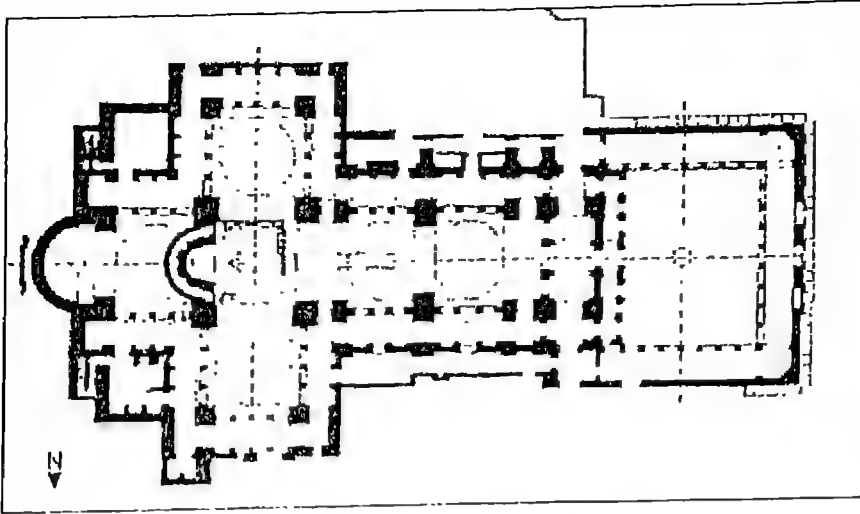
شكل رقم (٨٨) مسقط أفقي لكنيسة هوزيوس لوكاس - التخطيط الصليبي المثمن .



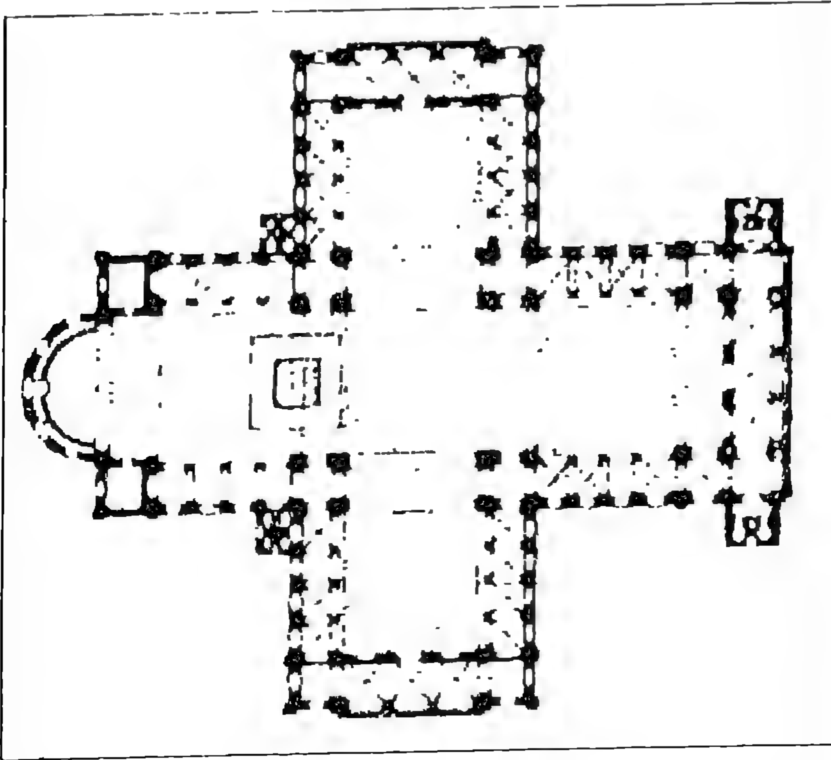
شكل رقم (٨٩-أ) مسقط أفقي لضريح چالابلاسيديا - راڤينا - التخطيط الصليبي المتساوي الأضلاع٠



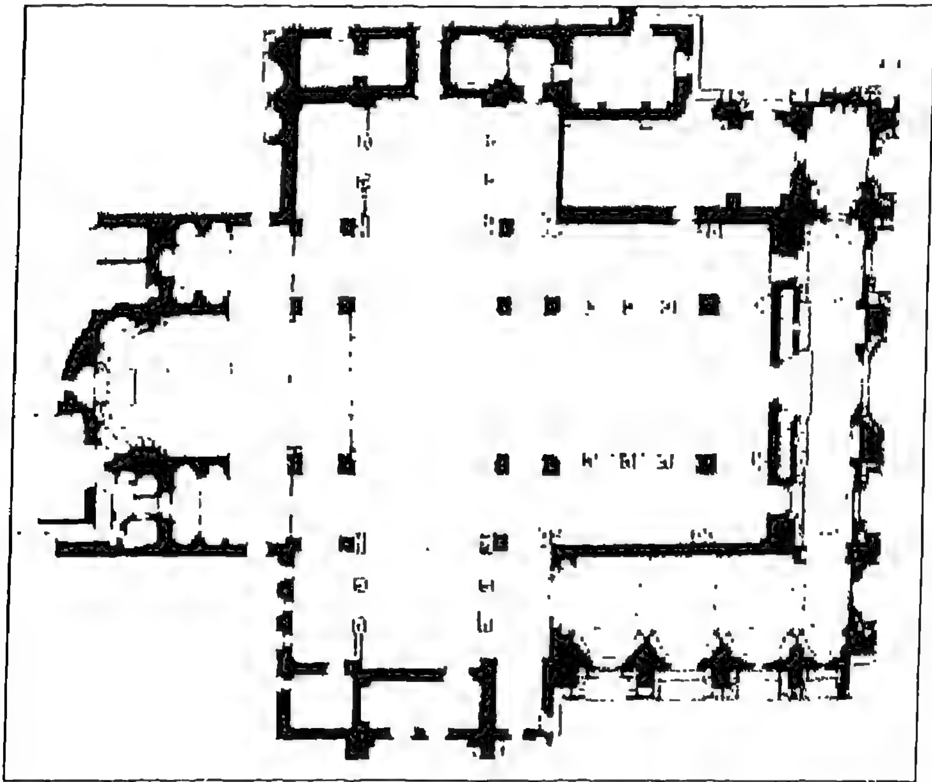
شكل رقم (٨٩-ب) منظر خارجي لضريح چالابلاسيديا - راڤينا ٠



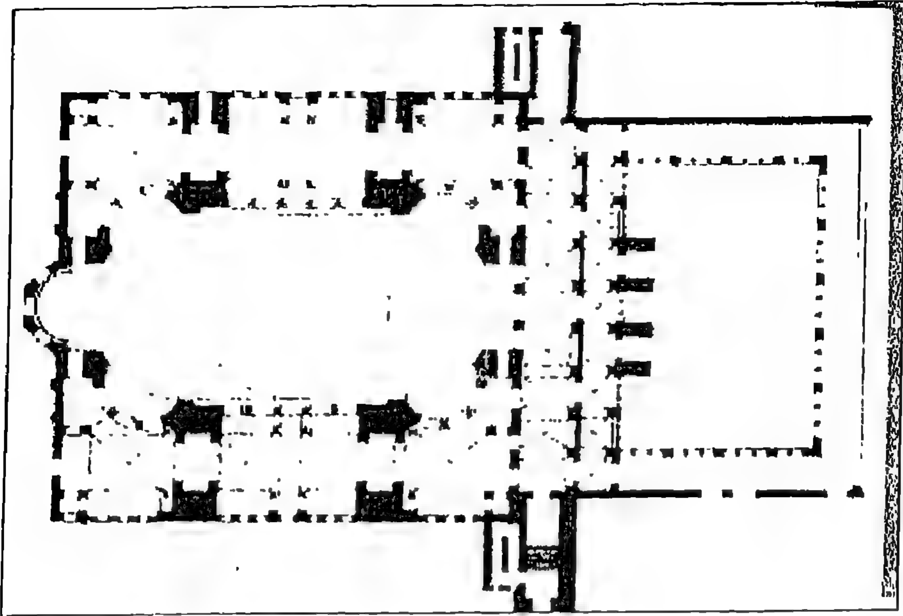
شكل رقم (٩٠) مسقط أفقي لكنيسة القديس يوحنا في إفسوس – التخطيط البازيليكي المقبب .



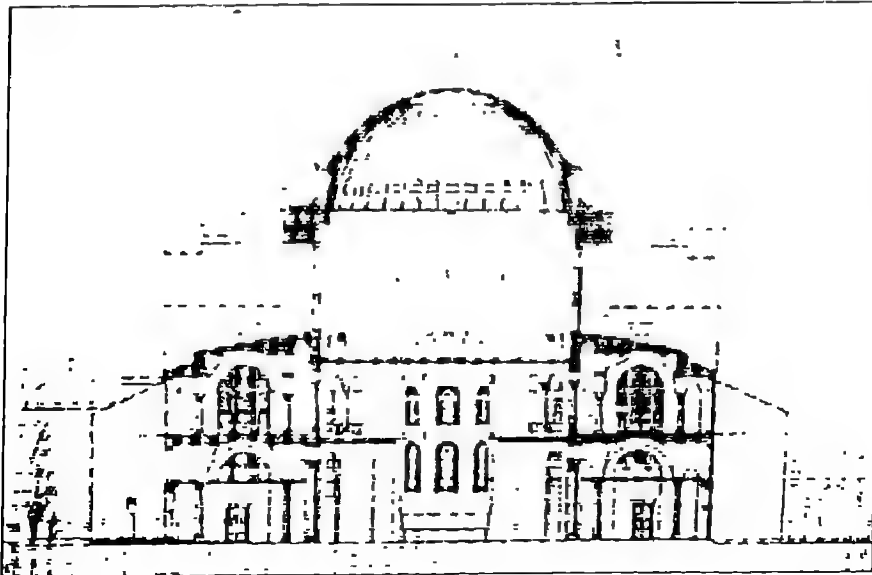
شكل رقم (٩١) مسقط أفقي لكنيسة الرسل المقدسين بالقسطنطينية – التخطيط الصليبي المقبب .



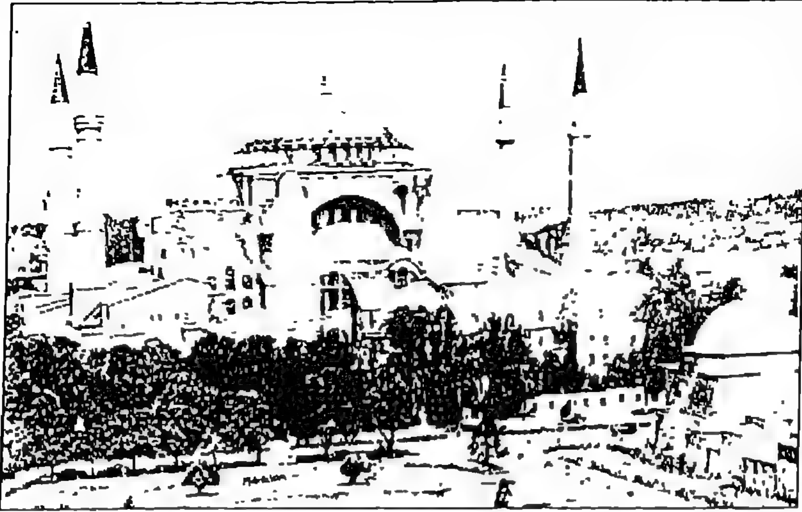
شكل رقم (٩٢) مسقط أفقي لكنيسة القديس مرقص – ڤينيسيا – الطراز المقبب .



شكل رقم (٩٣- أ) مسقط أفقي لكنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية.



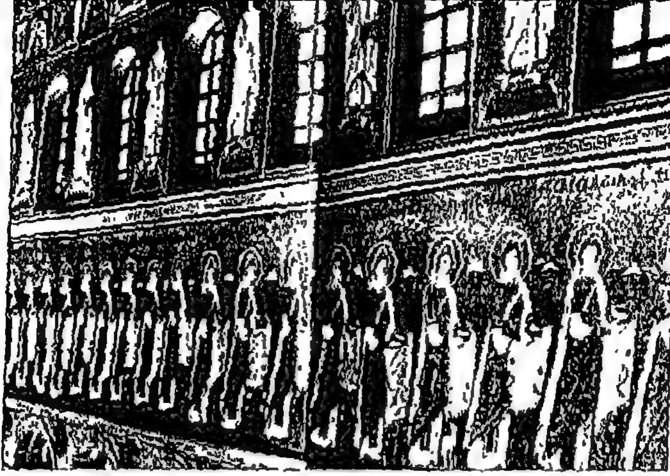
شكل رقم (٩٣-ب) قطاع عرضي لكنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية.



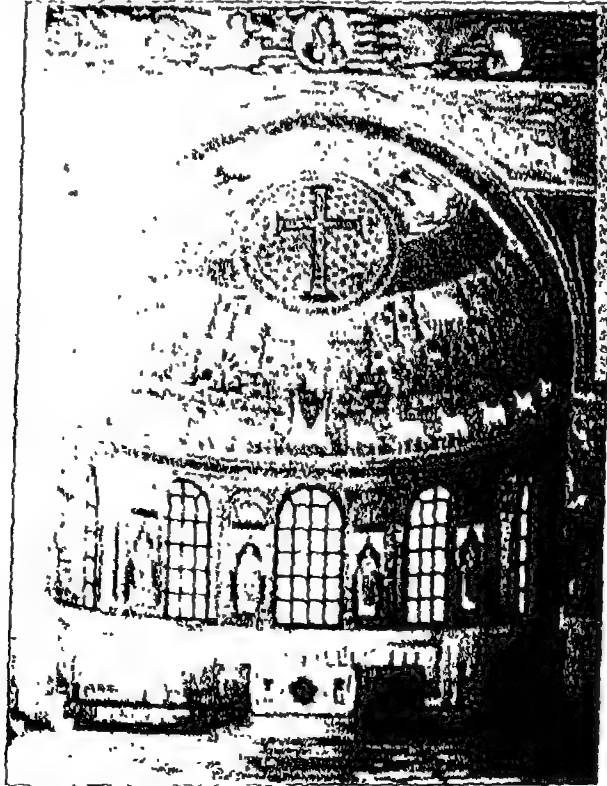
شكل رقم (٩٣- ج) منظر خارجي لكنيسة آيا صوفيا - بالقسطنطينية .



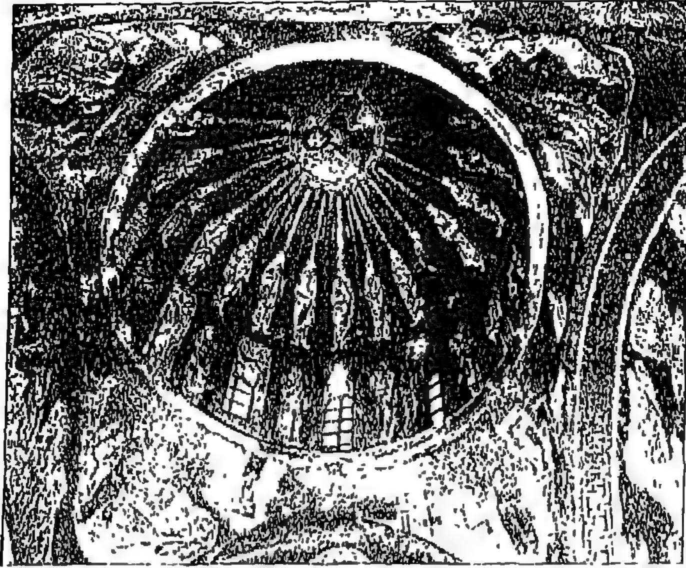
شكل رقم (٩٤) زخارف الفسيفساء بالمعمودية الأرثوذكسية - رافينا - القرن الخامس .



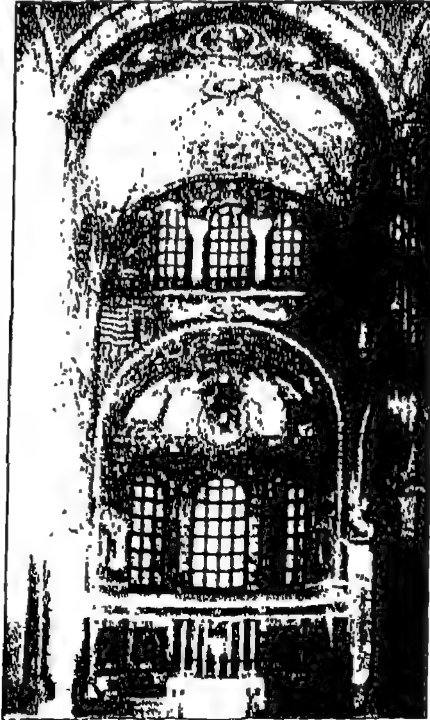
شكل رقم (٩٥) فسيفساء المجاز الأوسط – الجدار الشمالي كنيسة القديس أبوليناير الجديدة رافنا – القرن السادس الميلادي.



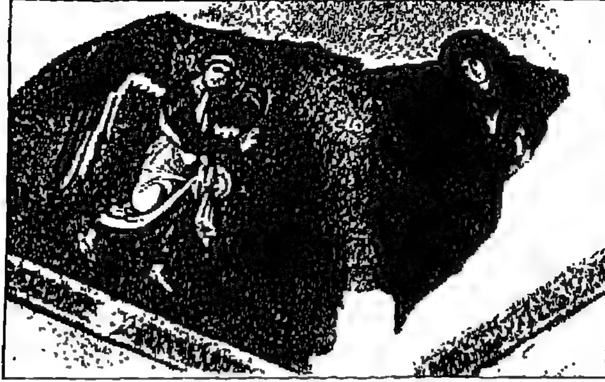
شكل رقم (٩٦) فسيفساء الحنية وقوس النصر – كنيسة القديس أبوليناير في كلاس – رافنا – القرن السادس الميلادي.



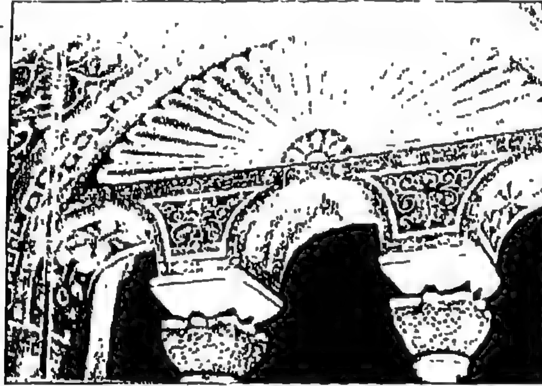
شكل رقم (٩٧) فسيفساء القبة والدلايات ـ كنيسة المخلص ـ القسطنطينية .



شكل رقم (٩٨) فسيفساء القبة والجانب الشرقي ـ كنيسة القديس ڤيتال ـ رافينا ـ القرن السادس الميلادى .



شكل رقم (٩٩) فسيفساء أحد المحاريب الجانبية (العذراء وملاك البشارة) دير دافني   أثينا •



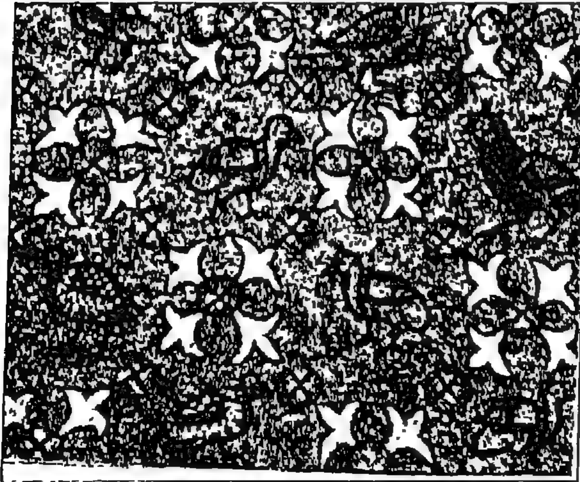
شكل رقم (١٠٠-أ) زخارف فسيفساء - وحدات هندسية ونباتية (تعلو تيجان الأعمدة)
كنيسة القديس ڤيتال - راڤينا - القرن السادس الميلادي •



شكل رقم (١٠٠-ب) زخارف فسيفساء - وحدات هندسية وطيور (تعلو تيجان الأعمدة)
كنيسة القديس ڤيتال - راڤينا - القرن السادس الميلادي•



شكل رقم (١٠١ـ أ) فسيفساء السيد المسيح ـ الكنيسة الأسقفية راڤينا
القرن الخامس الميلادي.



شكل رقم (١٠١ـ ب) زخارف الطيور والنباتات المجردة تفصيلية (فسيفساء السيد المسيح
في الجدار المقبب) الكنيسة الأسقفية ـ راڤينا ـ القرن الخامس الميلادي.



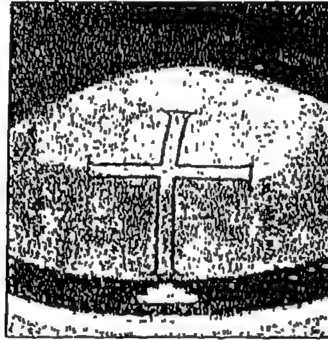
شكل رقم (١٠٢) فسيفساء موكب القديسات والقديسين كنيسة القديس أبوليناز الجديدة راڤينا - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٠٣) القديس ديمتريوس مع طفلين - فسيفساء كنيسة القديس ديمتريوس سالونيك - القرن السابع الميلادي.



شكل رقم (١٠٤) القديس ديمتريوس والأسقف يوحنا مؤسس الكنيسة -فسيفساء كنيسة القديس ديمتريوس -سالونيك - القرن السابع الميلادي.



شكل رقم (١٠٥) صورة الصليب -فسيفساء الحنية كنيسة القديسة ايرين سالونيك القرن الثامن الميلادي.



شكل رقم (١٠٦) تفصيلية من أرضية ڤيلا بالقرب من قناطر ڤالانس (فسيفساء)- القسطنطينية - القرن الرابع الميلادي.



شكل رقم (١٠٧) فسيفساء الأرضية – تفصيلية من القصر المقدس بالقسطنطينية – منتصف القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٠٨) فسيفساء الأرضية – فيلا الإمبراطور الروماني -- بيزا أرميرينا روما – منتصف القرن الرابع الميلادي.



شكل رقم (١٠٩) حلب الشاة – (تفصيلية) فسيفساء القصر العظيم المقدس القسطنطينية – القرن السابع الميلادي.



شكل رقم (١١٠) فتاة تحمل قدرا – (تفصيلية) فسيفساء القصر العظيم المقدس القسطنطينية – القرن السابع الميلادي.



شكل رقم (١١١) صبي يطعم حمارا -(تفصيلية) فسيفساء القصر العظيم المقدس القسطنطينية - منتصف القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١١٢) فسيفساء الإمبراطورة تيودورا وحاشية البلاط الملكي - الحنية الشمالية كنيسة القديس ڤيتال - راڤينا - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١١٢-أ) سيدات من حاشية البلاط الملكي – تفصيلية من فسيفساء الإمبراطورة تيودورا – كنيسة القديس ڤيتال – راڤينا – القرن السادس الميلادي.



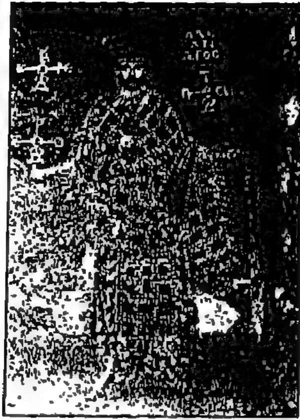
شكل رقم (١١٣) رجال الحرس الإمبراطوري – تفصيلية من فسيفساء الإمبراطور جستنيان كنيسة القديس ڤيتال – راڤينا – القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١١٤) القس إكسيوس -(تفصيلية) فسيفساء الحنية الرئيسية
كنيسة القديس ڤيتال - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١١٥) ليو السادس راكعا أمام السيد المسيح – فسيفساء تغطي أعلى الباب المركزي
لصحن كنيسة آيا صوفيا – القسطنطينية – القرن التاسع الميلادي.



شكل رقم (١١٦) الإمبراطور الإسكندر - فسيفساء الممر الشمالي - كنيسة أيا صوفيا القسطنطينية.



شكل رقم (١١٧) العذراء والإمبراطور قسطنطين والإمبراطور جستنيان - فسيفساء تغطي أعلى الباب الجنوبي الغربي - كنيسة أيا صوفيا - القسطنطينية.



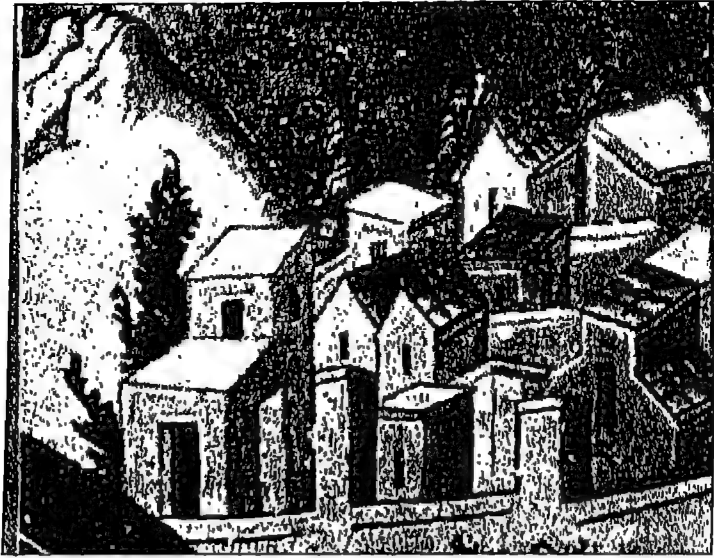
شكل رقم (١١٨) السيد المسيح بين الإمبراطورة زوية وزوجها - فسيفساء كنيسة أيا صوفيا القسطنطينية - القرن الثاني عشر الميلادي.



شكل رقم (١١٩) العذراء بين القديسة ايرين وزوجها الإمبراطور يوحنا الثاني كومنينوس فسيفساء الجناح الإمبراطوري في الممر الجنوبي –كنيسة أيا صوفيا – القسطنطينية القرن الثاني عشر الميلادي.



شكل رقم (١٢٠) تيودور ميتوشيتس يقدم نموذج الكنيسة للسيد المسيح – فسيفساء كنيسة المخلص - القسطنطينية – القرن الرابع عشر الميلادي.



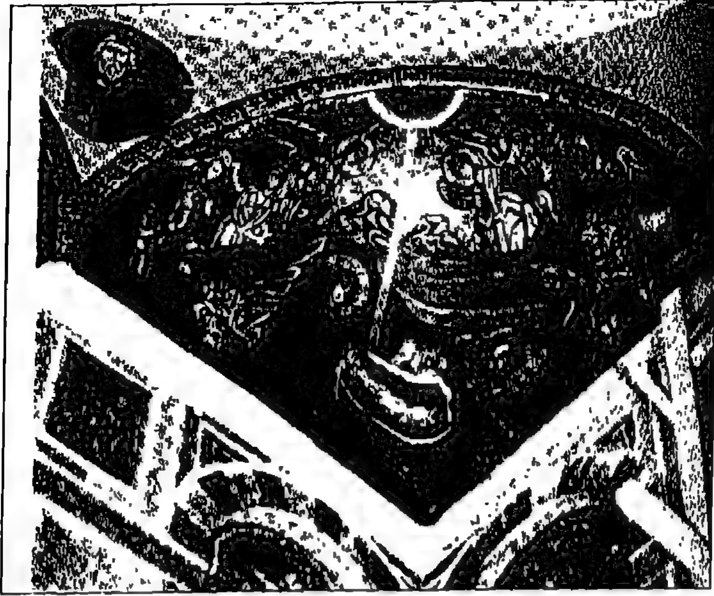
شكل رقم (١٢١) مدينة الناصرة -(تفصيلية) - فسيفساء كنيسة المخلص - القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٢٢) طاووس - تفصيلية - فسيفساء كنيسة المخلص - القسطنطينية القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٢٣) العذراء تحمل المسيح طفلا - فسيفساء المحراب - كنيسة أيا صوفيا القسطنطينية - أواخر القرن التاسع الميلادي.



شكل رقم (١٢٤) ميلاد السيد المسيح ـ فسيفساء كنيسة هوزيوس لوكاس ـ(الإنحناء السفلي المدعم للقبة المركزية) بالقرب من دافني ـ أثينا ـ بداية القرن الحادي عشر الميلادي.



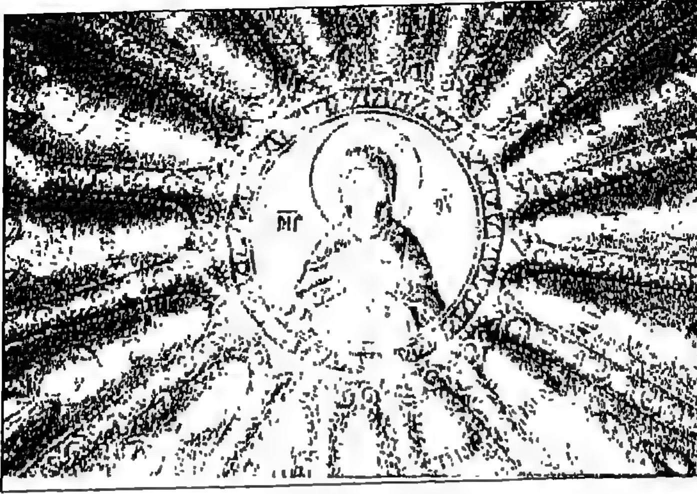
شكل رقم (١٢٥) صلب السيد المسيح ـ فسيفساء كنيسة هوزيوس لوكاس ـ أثينا القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٢٦) موضوع التجلي – فسيفساء دير دافني -(الإنحناء السفلي المدعم للقبة المركزية) - بالقرب من أثينا- القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٢٧) المسيح الحاكم الأعظم – القبة الرئيسية – دير دافني (أتيكا) بالقرب من أثينا – القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٢٨) العذراء والمسيح طفلا – فسيفساء قبة كنيسة المخلص– القسطنطينية
القرن الرابع عشر الميلادي.



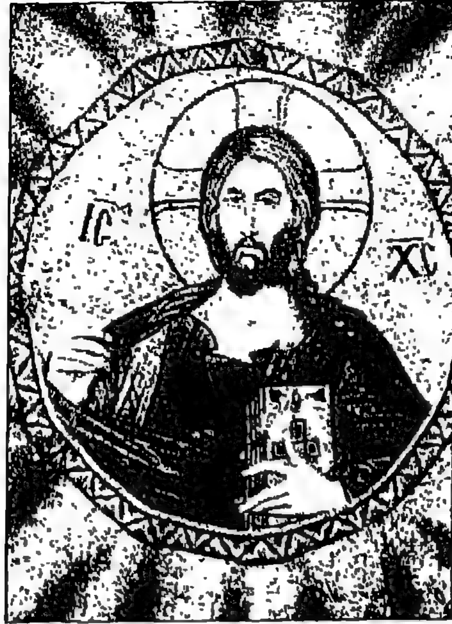
شكل رقم (١٢٩) مشاهد من حياة العذراء – فسيفساء إحدى القباب الجانبية- كنيسة المخلص
القسطنطينية – القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٣٠) صورة من حياة السيد المسيح (مساعدة المحتاجين) فسيفساء إحدى الدلايات كنيسة المخلص – القسطنطينية – القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٣١) فسيفساء قبة كنيسة (فيتي كامي) – القسطنطينية – القرن الرابع عشر.



شكل رقم (١٣١-أ) المسيح الحاكم الأعظم - (تفصيلية) فسيفساء قبة كنيسة (فيتي كامي) - القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٣٢) النزول من على الصليب - (المسيح المتوفى) فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة - مهداه للكاتدرائية الرومانية القسطنطينية - بداية القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٣٣) موضوع البشارة - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة - متحف ڤيكتوريا وألبرت - بداية القرن الرابع عشر الميلادي٠



شكل رقم (١٣٤) فسيفساء الجانب الأيسر من لوحة الكتابة - متحف أوبرا ديل كاتدرائية فلورنسا - أواخر القرن الرابع عشر الميلادي٠

الباب الثالث

القيم الجمالية لفن الفسيفساء البيزنطى

- **الفصل الأول :**

التقنيات المختلفة للإستعمال الفنى لخامة الفسيفساء البيزنطية .

- **الفصل الثانــى :**

تناول العنصر الآدمى والصور الشخصية فى فسيفساء العصر البيزنطى .

- **الفصل الثالـث :**

الحركة واللون فى تكوينات الفسيفساء البيزنطية .

- **الفصل الرابــع :**

إنتشار الفن البيزنطى وامتداده فى الفنون الأخرى .

- **الفصل الخامس :**

تجربة الباحثة الفنية ومحاولة إستخلاص قيم جمالية معاصرة مستوحاة من الفسيفساء البيزنطية .

الفصل الأول

التقنيات المختلفة للإستعمال الفنى لخامة الفسيفساء البيزنطية

- تعريف الفسيفساء .
- أنواع الفسيفساء البيزنطية واستعمالاتها المختلفة .
- كيفية إعداد لوحات الفسيفساء .
- تنفيـــذ لوحـــات الفسيفساء .
- تطور الأساليب التنفيذية فى الفسيفساء البيزنطية .

الفصل الأول

التقنيات المختلفة للإستعمال الفنى لخامة الفسيفساء البيزنطية

• تعريف الفسيفساء :

الفسيفساء هى إحدى الخامات الفنية التى تستخدم فى التصوير الجدارى ، ويتميز التصوير بهذه الخامة بأسلوب خاص فى المعالجة التشكيلية ، فهى تعطى تأثيرات سطحية تختلف عما تحدثه الخامات التصويرية الأخرى ، وهذا الأسلوب المميز هو الذى يضفى عليها طابعاً متفرداً ، حيث نجد أن الأعمال الفنية المنفذة بهذه الخامة يغلب عليها الطابع التجريدى المسطح الذى تحدثه المكعبات الصلبة المتجاورة التى ظهرت فى صورة خامات طبيعية وصناعية ، فالخامات الطبيعية نجدها فى الرخام وبعض الأحجار الكريمة . أما الأنواع الصناعية فهى عبارة عن الفسيفساء الزجاجية والفسيفساء الخزفية .

" والفسيفساء الزجاجية (الأزمالتى) هى خامة واسعة الإنتشار وذلك لثرائها اللونى وتنوع ملمسها بين ناعم وخشن ... ولقد بلغ إستخدام هذا النوع ذروته عند البيزنطيين حيث إستخدموه بدرجة واسعة لرونقة وألوانه المتعددة ... كما أضيف إليها اللونين الذهبى والفضى "[1] . وكانت هذه القطع الزجاجية يتم تلوينها بواسطة الأكاسيد المعدنية مثل أكسيد القصدير الذى كان يستخدم لإنتاج الألوان المعتمة ، وأكسيد النحاس وأكسيد الكروم للحصول على كل من اللونين الأزرق والأخضر على التوالى .

ولقد إختلفت صناعة اللون الذهبى والفضى وكانت أكثر تعقيداً من صناعة الألوان المألوفة ، وتتلخص صناعته فى تغطية المكعب الزجاجى بطبقة رقيقة من الذهب أو الفضة ، وتثبت هذه الطبقة فوق الزجاج بتعريضها للحرارة ، ثم يسكب قدر من المينا المنصهرة ذات اللون الأحمر أو الأخضر القاتم فوق هذه الرقائق الذهبية أو الفضية ، ثم تحرق مرة أخرى وتبرد ببطئ ، وبذلك يكون مكعب الزجاج الواحد مكون من ثلاث طبقات، هى قاعدة المينا الملونة والطبقة الذهبية والطبقة الزجاجية الشفافة والتى تمثل الطبقة الخارجية الواقية التى قد تسقط وتؤدى إلى رؤية المناطق القاتمة التى تراها داخل

---

(١) نهاد عبد المنعم محمد : فسيفساء عصر النهضة والإستفادة منها فى التصميمات الجدارية لإحدى القرى السياحية ، رسالة ماجستير، غير منشورة ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٦) ، ص ٧ .

الخلفية الذهبية ، "وفى العصور القديمة كانت طبقة المينا من الزجاج الملون ، ولكن إعتباراً من القرن الثامن الميلادى كان الزجاج الأحمر هو المستخدم لأنه يحقق ثراء أكبر للون الذهبى " (١) . وكانت الفسيفساء الزجاجية بهذا الشكل تحقق أهم سمة لفن الفسيفساء والتى تتمثل كما يذكر(چيوسب بوڤينى (Guiseppe Bovini)فى " إبراز المؤشرات الضوئية التى تتحقق من خلال مكعباتها اللامعة ، حيث تحجز بين طياتها بعض أضواء الشمس المتألقة " (٢).

أما النوع الثانى فهو فسيفساء القطع الخزفية التى كانت تصنع من الطين المحروق فى أفران الحريق الخاصة،ثم بعد ذلك يغطى بمادة زجاجية ملونة (Gleas) بألوان مختلفة ومتعددة الدرجات وتحرق مرة أخرى ، وهذه المادة تكسب المكعبات الخزفية سطحاً لامعاً وملمساً ناعماً ، ويجب الإشارة إلى " أن البيزنطيين أول من إستعملوا هذا النوع الخزفى " (٣) .

وقد إستخدمت هذه الفسيفساء بصفة عامة - الطبيعية والصناعية - فى تجميل الأسطح المعمارية وقد ظهرت " لأول مرة فى العصور الرومانية " (٤). حيث زينت بها أرضيات الحمامات ، وإنتشرت بعد ذلك فى العصر المسيحى المبكر ، ثم إزدهرت إزدهاراً كبيراً فى العصر البيزنطى،الذى أصبح التصوير الجدارى فيه يعتمد إعتماداً إساسياً عليها ، فقد كانت طبيعة هذه الخامة تلائم المساحات الداخلية الكبيرة فى الكنائس ذات الإضاءة القليلة الخافتة سواء كانت هذه المساحات مسطحة كالجدران الرأسية أو منحنية كالقباب والحنيات ، وحيث أن هذه الفسيفساء تتمتع بسطح لامع فهى تعكس الإضاءة الطبيعية ، لذلك كان المهندسون البيزنطيون فى بنائهم للكنائس يتحكمون فى كمية الضوء الساقط وإتجاهه من خلال مواقع النوافذ ومساحتها ، وذلك حتى لا تفسد الأثر الجمالى لهذه الخامة ، لذا نجد أن لوحات الفسيفساء الداخلية تتفوق فى الناحية الجمالية عن اللوحات المنفذة على الجدران الخارجية وذلك لأن الجو الداخلى المغلق والمحيط باللوحات يكسبها طابعاً سحرياً خاصاً .

---

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacker Art Books, New York, 1935, P. 41

(2) Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, P. 79 .

(٣) احمد سليم احمد : أثر إستخدام التصوير الجدارى فوق ملاط الطين فى تجميل قرية كلابشة ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٨) ، ص ٣٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٣٤ .

وتمتاز أعمال الفسيفساء . بصلابة مادتها وقوة تحملها وتمتاز عن غيرها من أعمال التصوير الجدارى - كالفريسك على سبيل المثال - ببقائها قروناً طويلة محتفظة ببهائها ونقاء ألوانها وحيويتها ، فضلاً عن مقاومتها لعوامل التحلل أو الإنهيار التى قد تسببها الأملاح والرطوبة ، كما أن ألوان الطلاءات لاتتأثر بمرور الزمن ولا تتلف بالمقارنة بلوحات الفريسك التى تتعرض للفطريات التى تغير ألوانها وتتسبب فى تشقق الطبقة الخارجية من العمل المصور مما يؤدى إلى تساقطه سريعاً .

ويذكر « جيوسيب بوفيتى » " تعريف فنان عصر النهضة دومينكو جرلانداير (Domenico Ghirlandaio) لمادة الفسيفساء بأنها الطلاء الأصيل المتجدد على مر الزمان " [1] . مما دعى بعض الفنانين إلى تفضيلها على خامة الفريسك ، يؤيد ذلك " رأى الفنان جون ادينجتون سيموندس (John Addington Symonds) الذى اكد فى مقالاته على سمو الفسيفساء على الفريسك لأنها تمثل إضافة معمارية مستخدمة على نطاق عريض فى « مونريال » - وتتسم بالروعة والثراء البراق من جميع جوانبه " [2] . فضلاً عن إمكانياتها فى تحقيق الثراء اللونى من خلال وضع المكعبات المختلفة الألوان والمتفرقة فى الخلفية ذات اللون الواحد مما ينتج عنه إيقاعات لونية تضفى على اللوحات جودة وتميز من نوع خاص ، وقد إستخدم الفريسك كعنصر مساعد ومكمل للوحات الفسيفساء البيزنطية داخل الكنائس كما فى آيا صوفيا ، وكنيسة المخلص بالقسطنطينية .

• أنواع الفسيفساء البيزنطية وإستعمالاتها المختلفة :

وقد إعتمد البيزنطيون على أنواع مختلفة من هذه الفسيفساء والتى إختلفت بإختلاف إستخداماتها ونوعية السطح المنفذة عليه ، فى الأرضيات والجدران واللوحات الصغيرة .

فقد كانت " الفسيفساء الحجرية تستخدم فوق الأسطح التى تتحمل التآكل والإحتكاك مثل الأرضيات والأوعية الخاصة بالنافورات والقنوات المائية وقد حلت محلها ألواح الرخام الصغيرة فى منتصف العصر البيزنطى " [3] .

---

(1) Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, P. 12 .

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacher Art Books , New York, 1935, P. 36.

(3) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York 1994, P. 35 .

اما الفسيفساء الخزفية والزجاجية والأحجار الطبيعية " كالكوارتز وحجر (Chrysaowlla) والأزوريت ويعرف أيضاً باللازورد ، والحجر البركانى " [١] . فيفضل إستخدامها جميعاً فى اللوحات الجدارية واللوحات الصغيرة المستقلة إلى جانب الأحجار الكريمة * التى حرص البيزنطيون على إستخدامها" وخاصة فى عصر محطمى الصور وفضلوا الإعتماد عليها فى تصوير الإله أو السيد المسيح الذى لا يليق تنفيذه بالأحجار العادية الرخيصة الثمن ، فقد كان على مؤيدى الصور الأيقونية أن يختاروا أثمن المواد لهذا الغرض إلى جانب المكعبات الذهبية ، ومن ثم أصبحت هذه الخامات الفاخرة وسيلة لتصوير الأفكار المقدسة " [٢] .

وقد إحتوت مساحة الفسيفساء الواحدة على تداخل هذه الأنواع المختلفة وإندماجها معاً ، فلم يظهر عمل فنى يقتصر فيه الإعتماد على نوع واحد من هذه الفسيفساء ، فإلى جانب المكعبات الزجاجية الشائعة الإستخدام فى العصر البيزنطى والتى كانت تشغل أغلب المساحة المنفذة ، ظهرت المكعبات الحجرية ذات الألوان الطبيعية والتى إستخدمت فى تنفيذ التفاصيل الخاصة بالمناطق التى يسقط عليها الضوء - التى لا تعكسه بما أنها تتمتع بخشونة سطحها الذى يمتص الضوء - فى الوجوه والأيدى ، وذلك " يمثل أولى الأمثلة المعروفة عن الحجر الطبيعى،وهى السمة التى دامت خلال عهد الفسيفساء البيزنطية لأكثر من ألف عام كما ساعدت درجاته المتنوعة على توفير مختلف الوان البشرة كما فى وجوه القديسين القاتمة الألوان ، والملائكة أصحاب البشرة الفاتحة اللون فى المستوى العلوى للكنائس " [٣] . وكان الهدف من إستخدام هذه الأحجار الطبيعية يرجع إلى الإيحاء بشفافية ونقاء الوجوه المقدسة التى تصور على جدران الكنائس والتى تبدو حقيقية أكثر من كونها صوراً على الجدران .

كما تباينت مكعبات الرخام ذات اللون الأبيض مع مكعبات الزجاج البيضاء فى ملابس القديسين والحواريين ، والتى يصعب التفريق بينها فى معظم الحالات ، ويبدو

---

(1) Louisa Jenkins, Barbara Mills, The Art of Making Mosaics, D. Van Nostrand Company, Inc., New Jersey, Toronto, London, New York, 1957, P. 10 , 11.

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London ,1941, P. 10.

(3) Carlo, Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 103 .

(*) مثل الياقوت الأحمر والزبرجد واللؤلؤ ، وقد شهد القرن السادس إستخدام هذه الأحجار بشكل ملحوظ نظراً لثرائها كما فى كنيسة القديس فينال برافينا .

ذلك فى شكل (١٣٥) الذى يظهر فيه الرداء الأبيض الخاص بالقديس «بطرس» فى المعمودية الأريانية .

وقد كان الدمج بين هذه الأنواع المختلفة من مكعبات الفسيفساء وسيلة للتمييز بين نوعية السطح ، فالفسيفساء الذهبية والفضية ذات البريق المعدنى اللامع تعطى إحساساً بالصلابة وبروز السطح ، أما الفسيفساء الحجرية فتعكس طبيعة السطح المعتم الذى له دور كبير فى إظهار نعومة الوجوه المصورة .

وبذلك إستفاد الفنانون البيزنطيون من إختلاف طبيعة هذه المكعبات فى تحقيق بعض الإنطباعات الفنية والتى تثرى لوحاتهم وتخدم أغراضهم المقدسة .

● كيفية إعداد لوحات الفسيفساء :

كانت أعمال الفسيفساء تنفذ حسب التصميم المطلوب والذى يحمل الموضوعات المختلفة ، ويقتضى أسلوب التنفيذ تجهيز السطح المراد تجميله ـ وهو يعرف بأرضية العمل الفنى ـ ، وخلال العصر البيزنطى كان هناك نوعين من الأرضيات : النوع الأول وهو الجدران الخاصة بالأسطح المعمارية المختلفة سواء الجدران الراسية أو الأفقية (الأسقف) والأسطح المنحنية كقباب وحنيات الكنائس ، وهذا النوع كان له الإنتشار الأوسع .

أما النوع الثانى : وهو الأرضيات ذات السطح الخشبى وهى الخاصة باللوحات الصغيرة المحمولة . وكان كل نوع يتطلب تجهيزاً خاصاً يختلف فى طريقة إعداده عن الآخر ، كما إختلفت المادة اللاصقة المستخدمة فى تثبيت مكعبات الفسيفساء على كل منهما .

فتجهيز سطح الجدار يجب تنظيفه جيداً *وتنقيته تماماً من أية شوائب عالقة به تمنع عملية الإلتصاق أو تتسبب فيما بعد فى تساقط الفسيفساء ، كما يجب الا يكون السطح أملساً ، ويتم تخشينه وذلك للتمكن من تثبيت أول طبقة من اللصق ، وهذا بالتأكيد أقل أهمية بالنسبة لفسيفساء الأرضيات أكثر منها فى الحوائط والأسقف حيث يكون اللصق أهم شئ فى البداية لهذه الأسطح حتى لا يسقط عندما يجف ، كما أن الطبقة النهائية من اللصق المستخدم ينبغى أن تكون ملساء حتى يتم رسم التصميم فوقها بسهولة .

(*) عملية التنظيف تتم بغسل الجدران بكميات كبيرة من الماء لتخليصها من الأملاح .

والمادة اللاصقة التى كان يعتمد عليها فى ذلك هى الملاط الأسمنتى ، وهذا الخليط يتكون من الأسمنت والرمل والماء وأحياناً يضاف إلى الأسمنت مسحوق بودرة الرخام ، وتتوقف صلابة هذا الخليط على مقدار الماء المضاف إليه . "وقد كان الرومان قديماً يخلطون الرماد البركانى والحجر المطفأ فى سبيل إنتاج اسمنت مماثل " (١). وكان يتم تحضير هذا الخليط قبل العمل مباشرة حتى لا يجف اثناء العمل ويسبب تشققه .

" وافضل أنواع الملاط التى كانت تستخدم فى ذلك الوقت هى التى تتكون من خليط من مسحوق بودرة الرخام والجير والأسمنت البورتلاندى " (٢) . ويتم تغطية سطح الجدار بهذا الملاط ـ بعد غسله وتجفيفه ـ بطبقة اولى فى سبيل الحصول على سطح مستوى منتظم ، وبعد ذلك ينبغى وضع طبقة ثانية من الأسمنت القوى التى سوف تستقبل الفسيفساء عليها ، وفى بعض الأحيان كانت توضع طبقات ثلاثة ، إذا لم يكن السطح ملائماً للفسيفساء بعد وضع الطبقة الثانية ، وفى سبيل تحقيق أعلى درجة من التجانس والتماسك بين هذه الطبقات كان الفنانون يحرصون على وضع القليل من قطرات الماء المتناثرة فوق كل طبقة أسمنتية قبل وضع الطبقة التالية ، كما يجب الإشارة إلى ان أكثر الأعمال التى إحتفظت بشكلها العام ولم تتعرض للسقوط او للتلف ، ترجع إلى رقة سمك الطبقات الأسمنتية الموضوعة فوق الجدار ، " وتشير البيانات إلى أن سمك هذه الطبقات يتراوح بين أقل من بوصة واحدة فى الطبقة الأولى وربع البوصة فى الطبقة الثانية ، ومع إستخدام الأسمنت ذو الجودة العالية فإن قطع الفسيفساء لا تسقط وتصبح أكثر تماسكاً وبقاء ، ... ، وتساقط أعمال الفسيفساء ترجع إلى زيادة سمك الطبقة الأولى الأساسية وسوء جودتها ، ومثال ذلك ، أن الترميم الحديث لقوس النصر فى كنيسة القديسة "ماريا ماجورى" فى روما ـ والذى ينتمى إلى القرن الخامس الميلادى ـ إتضح فيه أن الطبقة الأسمنتية الأساسية سمكها خمس سنتيمترات موضوعة على جدار من الطوب الناعم الذى لم يلتصق جيداً مع هذه الطبقة ، وكذلك فإن الطبقة السطحية من الأسمنت المثبت عليها قطع الفسيفساء مفصولة عن الطبقة الأساسية فى بعض المناطق " (٣) . وفى سبيل علاج هذه الحالة يجب إزالة هذه الطبقة الفاسدة وإعداد السطح من جديد مع مراعاة مراحل الإعداد السابقة .

---

(1) Louisa Jenkins, Barbara Mills, The Art of Making Mosaics, D. Van Nostrand Company, Inc., New Jersey, Toronto, London, New York, 1957, P. 30.

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics , Haher Art Books , New York , P. 38.

(3) Ibid. , P. 38, 39.

• تنفيذ لوحات الفسيفساء :

بعد جفاف الطبقات الأسمنتية فى مرحلة الإعداد السابقة تأتى مرحلة تنفيذ العمل الفنى حيث يتم نقل الخطوط الأساسية للتصميم فوق الطبقة الأسمنتية السطحية ، وفى بعض الأحيان كانت توضع طبقة رقيقة من الجبس الأبيض فوق طبقة الأسمنت الأخيرة حتى تزيد من وضوح الخطوط العامة والتفاصيل الدقيقة للتصميم المرسوم ، وكانت العناصر تلون بألوانها الطبيعية والتى سيتم وضع مكعبات الفسيفساء وفقاً لها .

وكان الرسم يتم بالفرشاة حيث يبدأ الفنانون العمل من أعلى المساحة متجهين فى ذلك لأسفل حتى لا يفسد ما تم عمله .

" وقد اتبع الفنانون البيزنطيون فى تنفيذهم للفسيفساء الطريقة المباشرة التى تعتمد على تركيب قطع الفسيفساء باليد على طبقة الملاط ، وقد كانت هذه الطريقة متبعة منذ القدم حتى بلغ فن الفسيفساء أوجه خلال القرن الثالث عشر الميلادى " (١). وفى القرون التالية لجأ الفنانون إلى طريقة أخرى تختلف عن هذه الطريقة السابقة والتى عرفت بالطريقة الغير مباشرة فقد أتاحت للفنانين العمل داخل الورش الفنية ، وتتلخص هذه الطريقة فى إستخدام مساحات واسعة من الورق الذى يتم رسم التصميم فوقه ، وتنفذ مكعبات الفسيفساء عليه ، وبعد الإنتهاء من وضع المكعبات يتم لصق مساحة الورق حسب المساحة المنفذة فوق السطح العلوى للمكعبات وتترك لتجف . ثم تثبت فوق طبقة الملاط الموضوعة فوق سطح الجدار ويتم الضغط على مكعبات الفسيفساء حتى تتخلل طبقة الأسمنت اللينة المسافات بين قطع الفسيفساء المتجاورة ، وبعد جفافها تماماً يتم نزع الورق بواسطة الماء الساخن .

أما فى الطريقة المباشرة والتى يتم التنفيذ فيها فى المكان مباشرة ، يجب على الفنانين توخى السرعة فى وضع مكعبات الفسيفساء ، حيث أن الملاط الأسمنتى يتميز بسرعة الجفاف ، لذلك كانت توضع كميات الملاط بالتدريج وعلى أجزاء حسب المساحة التى سيتم تنفيذها ، وبعد الإنتهاء من العمل ينبغى إزالة الآثار المتبقية من هذه الطبقة اللاصقة ، ثم يتم تحضير طبقة طازجة أخرى عند العمل فى اليوم التالى .

---

(1) Louisa Jenkins , Barbara Mills , The Art Of Making Mosaics , D . Van Nostrand Company , INC. , 1957, P. 36 .

وبعد الإنتهاء من وضع البلاطات تماماً يتم تنظيفها،وتتبقى طبقات الملاط التى تظهر بين قطع الفسيفساء،وهذه الفراغات يتم تلوينها بلون يتناسب ويمتزج مع لون المكعبات المرصصة ، وذلك يتضح فى أغلب لوحات الفسيفساء داخل الكنائس .

وقد كانت الطريقة المباشرة أكثر ملائمة لفنانى العصر البيزنطى ، حيث أنها كانت وسيلة لإحداث تأثيرات سطحية ولونية مختلفة ، وذلك لأن وضع البلاطات باليد فوق الملاط ينتج عنه سطح غير منتظم وذلك يكسب العمل الحيوية والثراء اللونى وخاصة عند سقوط الضوء ، حيث تعكس هذه القطع المائلة الضوء فى إتجاهات مختلفة نتيجة لتغير زوايا المكعبات نفسها ، وهذا يفسر سر الجاذبية العظيمة لأعمال الفسيفساء البيزنطية .

وهذه الخاصية لا يمكن تحقيقها من خلال اللوحات الصغيرة المحمولة حيث أنها تختلف فى أسلوب تنفيذها عن اللوحات الجدارية،وذلك لأن الأرضية فى هذه الحالة والتى ينفذ عليها العمل الفنى تمثل لوحة خشبية تتوقف مساحتها على الموضوع المصور أو على حجم الشخصية المرسومة بالداخل والتى يحددها الفنان ، " وينبغى أن تحتوى هذه المساحة الخشبية على عوارض خشبية رقيقة مثبتة فى جوانبها الأربعة وتتناسب فى إرتفاعها مع إرتفاع المكعبات ، كما يجب توافر سطحها الخشبى الخشن حتى يحقق أفضل إلتصاق مع مكعبات الفسيفساء ، وذلك عن طريق الخطوط المتعارضة التى يتم إحداثها فى السطح ، والمادة اللاصقة المستخدمة فى هذه الحالة عبارة عن طبقة من خليط الشمع والراتنج المجهز "[١] - الذى يتم به طلاء السطح الخشبى للوحة ثم تثبت المكعبات الصغيرة الحجم فوقه - ويتميز هذا الخليط بأنه مقاوم للرطوبة مما يحقق ثبات هذه الأعمال فترات طويلة .

• تطور الأساليب التنفيذية فى الفسيفساء البيزنطية :

على مدى القرون الطويلة خلال العصر البيزنطى تنوعت الأساليب التنفيذية للوحات الفسيفساء ، وإختلفت حسب نوعية العمل نفسه سواء على الجدار أو على اللوحة الخشبية ، وقد ظهرت التطورات الفنية بدرجات متفاوتة فى جميع أقاليم الإمبراطورية وإختلفت حسب قرب الإقليم من العاصمة ، وبعده عنها ، كما ظهرت أيضاً التطورات الخاصة بكل إقليم على حدة .

---

(١) Carlo, Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 111 .

وتتلخص هذه التطورات فى تغييرحجم المكعب الواحد، والمساحة الأسمنتية التى تتخلل الفراغات بين مكعبات الفسيفساء ، والإتجاهات المختلفة التى تتخذها المكعبات المرصصة ، وزوايا الميل الخاصة بها .

وقد تنوعت قطع الفسيفساء وتباينت فى احجامها وأشكالها فهى عادة تتخذ الشكل المربع أو المستطيل " وتتراوح أحجامها - حجم القطعة الواحدة - بين ثمن البوصة وثلاثة ارباع البوصة " (١) . وكانت هذه الأحجام تصنف حسب أماكنها فى التصميم ، فكانت القطع الصغيرة مخصصة لتنفيذ الوجوه وأصابع الأيدى والزخارف الدقيقة ؛ والأحجام المتوسطة تستخدم فى تنفيذ الأجسام والملابس ، أما الأحجام الكبيرة فكان يفضل الإعتماد عليها فى تنفيذ الخلفيات الطبيعية والمبانى المعمارية والخلفيات بصفة عامة ، كما نلاحظ أن هذه القطع غير متساوية الحواف وذلك يرجع إلى الأدوات المستخدمة فى تكسير وتقطيع هذه الخامات الصلبة .

ولوحة الفسيفساء فى تنفيذها تعتمد على ترصيص هذه المكعبات ذات الأحجام المتناسبة بجوار بعضها البعض وموازية للخطوط الداخلية والخارجية للعنصر الواحد ، وفى بعض الأحيان كان الفنانون المنفذون يلجأون إلى عدم الإلتزام بهذه الإتجاهات المتوازية داخل العنصر وذلك تبعاً للشكل المصور ، وكما نرى فى شكل (١٣٦) تظهر الإتجاهات التى تتوازى مع بعضها وتسير فى خطوط مستقيمة وخاصة فى كف اليد والمكعبات البنية التى توازى الخط الأسود فى يسار الصورة ، أما الإتجاهات المتعارضة فتبدو بوضوح حيث تتداخل المكعبات الخضراء والحمراء والصفراء والبنية معاً بطريقة عشوائية ، مما جعل العين تنظر فى جميع أنحائها وذلك بهدف الحصول على التأثير الثرى للملابس ذات النقوش البديعة والمطرزة والتى تخص سيدات البلاط الملكى ، وهذا الأسلوب التنفيذى نلحظه فى العديد من الملابس الخاصة بالأباطرة والتى تفرض على الفنان التنفيذ بهذه الطريقة .

ومنذ بداية العصر البيزنطى وفى القرون الأولى منه ، كانت مكعبات الفسيفساء تتمتع بالحجم الكبير الغير منتظم إلى حد ما ، كما كانت هذه المكعبات تتباعد فيما بينها بحيث يظهر الأسمنت بوضوح ، مما يضفى على العمل بعض النعومة ولكن دون أن ينقص من وضوح التصميم ، ولكنه يبدو فى صورة أكثر تجريدية بالمقارنة

---

(1) Edgar, Waterman Anthony, . A History of Mosaics , Hacher Art Books , New York , 1935 , P. 39.

بالأعمال التى نفذت فى الفترة الأخيرة ، يتبين ذلك فى شكل (١٣٧) . والذى يبدو فيه أيضاً الأسلوب الخطى المحدد للأشكال بصفة عامة ، فنرى هذه الخطوط تحدد الخط الخارجى للشعر وخصلاته ، كما تحدد الوجه بأكمله لتفصله عن منطقة الشعر كما تظهر أيضاً ملامح الوجه بالأخص فى العينين والأنف ، وقد عبر الفنان بهذه الخطوط الداكنة عن الجفنين والمنطقة الظلية الفاصلة بين الفم والذقن والتى تتمثل فى الخط المنحنى البنى اللون ، وعادة تتخذ هذه الخطوط المكعبات السوداء أو البنية اللون ، " وقد كان الهدف منها هو تحقيق وضوح شكل العنصر وبروز مناطق الضوء من عمق اللوحة ، وهذا التقليد يضفى طابعاً خاصاً وإيقاعاً هاماً على العمل الفنى "(١) .

ولم يقتصر إستخدام هذه الخطوط فى الوجوه فحسب ، وإنما ظهرت محددة لجميع العناصر المرسومة داخل اللوحة فبرزت فى ثنايا الملابس وتحديد الشكل بصفة عامة ، وأوضح الأمثلة التى تؤكد إستخدام هذا الأسلوب الخطى هى فسيفساء القرن الحادى عشر فى "هوزيوس لوكاس" ، حيث نجدها فى موضوع الصلب شكل (١٢٥) ، حيث المكعبات الداكنة تحدد جسد السيد المسيح المصلوب .

وقد كانت هذه الخطوط الداكنة تتناسب فى أحجامها مع الأحجام العامة للفسيفساء فتزيد مع زيادة حجم القطعة الواحدة ، وتصغر بصغر حجمها ، وبمرور الوقت بدء يقل حجم المكعب الواحد وأصبح أكثر إنتظاماً ، كما نلاحظ فى شكل (١٣٨) ، والذى يتضح فيه إختفاء الخطوط الداكنة المحددة إلى حد ما - بالمقارنة باللوحة السابقة - وإستعاض عنها الفنان بمكعبات رمادية اللون ، كما نتبين فيها الإنتقال التدريجى بين المكعبات التى تحمل لون البشرة والمكعبات الصفراء والتى رتبت ، فى وضع تبادلى رقيق وذلك للتعبير عن منطقتى الضوء والظل ، وتبقى هذه الخطوط الداكنة تحدد الرأس فقط - ولا تتخلل خصلات الشعر كما فى المثال السابق - والتى تم تنفيذها بمكعبات صفراء وحمراء وبرتقالية وبنية ، ووضعت فى إتجاهات منتظمة تبدأ من أعلى الرأس وتتجه فى خطوط منحنية إلى أسفل لتنتشر على الجبهة ، مما يحقق التوافق والتناغم اللونى المقصودين .

ويجدر الإشارة هنا إلى طريقة وضع المكعبات الذهبية ذات الزوايا المائلة ، والتى كما نرى فيها عدم إنتظام سطحها مما يعطى إنطباعاً لونياً متلألأ ، " وهذا الأسلوب

---

(1) Louisa Jenkins , Barbara Mills , The Art Of Making Mosaics , D . Van Nostrand Company , INC. , 1957, P. 49 .

الخاص بالقطع المائلة يمثل إبتكاراً يعود إلى القرن السادس والذى سبق تنفيذه فى كنيسة القديس بوليوكتوس فى القسطنطينية المبنية عام ٥٢٥ - ٥٢٧م " [1]. وقد ساد إنتشاره فى خلفيات لوحات الفسيفساء بصفة عامة والتى كان يتم تنفيذها فى إتجاهات مستقيمة راسية وافقية ، بعد تحديد الخط الخارجى للعناصر الأساسية ، والتى ظهرت بوضوح فى فسيفساء كنيسة آيا صوفيا، شكل (١١٥) ، وقد تركت مسافات واسعة بين مكعباتها مما أعطى إحساساً بالخطوط الأفقية الحادة والتى تقلل من التأثير اللامع الذى يحدثه اللون الذهبى ، والذى حرص الفنان فيما بعد على إظهاره ومراعاة تقريب مكعبات الفسيفساء مما ينتج عنه الأثر اللامع الممتد للون الذهبى ، وأعمال الفسيفساء اللاحقة فى كنيسة آياصوفيا يتحقق فيها بوضوح حيث أن " فسيفساء الممر الضيق المؤدى إلى صحن الكنيسة تصبح مكعباتها مرئية من زاوية متدرجة من أسفل وتم وضعها فى وضع مائل ومتجاورة حتى تصبح أسطحها مثبتة بطريقة طبيعية بزاوية تسعون درجة بالنسبة للمحور البصرى للمشاهد " [2] .

ولم ينتشر الإعتماد على هذا الأسلوب المائل للقطع فى جميع أنحاء الإمبراطورية فقد ذكر الكاتب كارلو بيرتيللى (Carlo Bertelli) أنه قد " إختفى ظهوره فى فسيفساء دافنى " [3] على سبيل المثال ، أما بالنسبة للقسطنطينية فقد بدأ التقليل من الإعتماد عليه وإقتصر إستخدامه على تنفيذ المناطق البسيطة مثل أذرع الصليب ، والهالة النورانية التى تحيط بالسيد المسيح أو خلف رؤوس الشخصيات المقدسة ، وذلك فى عهد آل باليولوجوس خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى وإستمر حتى نهاية العصر البيزنطى . فقد تم إستبدال هذه الطريقة بنظام البنيان المضلع - مع الحفاظ على نفس الإحساس الثرى للألوان - الذى تم تغطيته بالمكعبات المتجاورة من اللون الذهبى والذى يحقق إنعكاسات منتشرة على الشخصيات المحيطة مثل الأشعة الصادرة من الحلية المركزية لقبة كنيسة فيتى كامى (Fetiye Camii) كما سبق فى شكل (١٣١) .

---

(1) Carlo, Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 102 .

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London , 1941, P. 33.

(3) General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 107 .

كما لجأ الفنانون إلى طريقة متميزة فى إبراز التفاعل بين السطح المستوى والضوء الساقط عليه ، حيث تم ترصيص مكعبات الفسيفساء على شكل الصدفة التى تتكرر فى مساحة الخلفية مجاورة لبعضها البعض ، وتعلو كل واحدة منها الأخرى ، وبذلك يتجنب الفنانون اللمعان الممتد الناتج عن المكعبات المائلة ، وتبدو الإنعكاسات المتلألئة ، والتى ظهرت فى فسيفساء كنيسة المخلص فى القسطنطينية - لوحة تيودور راكعاً أمام السيد المسيح ، شكل (١٢٠) - ولم تكن هذه هى المرة الأولى التى إعتمد فيها على الشكل الزخرفى الصدفى فى الخلفية ، حيث سبق ظهورها فى الخلفيات البيضاء فى فسيفساء القصر العظيم المقدس فى القسطنطينية .

كما شهدت هذه الفترة الأخيرة تطور الأساليب التنفيذية بصورة ملحوظة ، حيث بلغت أوجها من حيث الزيادة المتناهية فى صغر حجم المكعبات وتجاورها بدرجة اكبر ، وذلك فى سبيل تصوير العديد من التفاصيل وخاصة ملامح الوجوه ، والذى نتبينه فى شكل (١٣٩) الذى تبدو فيه ملامح السيد المسيح أكثر طبيعية ، ولا نكاد ان نرى او تميز شكل المكعبات او إتجاهاتها .

" ويتجلى هذا الأسلوب بصورة أوضح فى اللوحات الصغيرة التى تقاسمت التفاصيل الكثيرة ، ولذلك تكون هذه الصور من إنتاج عدد قليل من المراسم التى انتجت هذه الفسيفساء الأثرية ذات الطابع الخاص "[1] . ونرى فى شكل (١٤٠) اقصى مراحل هذا الأسلوب تطوراً ، حيث أصبحت المكعبات أكثر صغراً ، مما زاد العمل دقة فائقة - ذلك بالنسبة للوحات الصغيرة المحمولة - والتى برزت من خلال ملامح السيد المسيح ويده وصفحتى الكتاب المقدس والخلفية التى بدت وكأنها مساحة واحدة من اللون الذهبى وليست مكعبات متراصة .

وقد تميزت هذه اللوحات الصغيرة بإحاطتها بإطار معدنى ذو نقوش وزخارف نباتية وحيوانية ، كما فى شكل (١٣٢) " وهذا الشكل الجديد قد شاع ايضاً خلال عهد "باليولوجوس" وظل إستخدامه قروناً فى العالم البيزنطى "[2] .

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York 1994 , P. 321.

(2) Ibid., P. 322 .

ولقد شاع إستخدامه أيضاً حتى بعد إنقضاء هذا العهد فى الأقاليم المجاورة ، ولم يقتصر الإنتشار على هذا الأسلوب الفنى فى إخراج لوحة الفسيفساء وإنما إنتقلت معظم الأساليب التنفيذية السابقة إلى كثير من الأقاليم الشرقية والغربية ، والتى تأثرت بالفن البيزنطى فى جميع النواحى ، ومع إختلاطها بالأساليب المحلية الخاصة بكل إقليم إتخذت أشكالاً وأساليباً جديدة ، ولكنها ظلت فى داخلها تحمل الأساسيات الفنية البيزنطية .



الفصل الثاني

تناول العنصر الآدمي والصور الشخصية في فسيفساء العصر البيزنطي

- مقدمـــــــة .
- العنصر الآدمي وأهميته في الفن البيزنطي .
- الصور الشخصية .
- الصور الثنائية والجماعية.
- أهمية الصورة الشخصية في الفسيفساء البيـزنطية

الفصل الثانى

تناول العنصر الآدمى والصور الشخصية فى فسيفساء العصر البيزنطى

• مقدمـــة :

منذ بداية العصور الفنية القديمة ، كان العنصر البشرى على درجة كبيرة من الأهمية ، وإعتمد عليه الفنانون بشكل أساسى ، حيث كان بمثابة العنصر الرئيسى الذى يقوم عليه العمل التصويرى ، ولم ينصب إهتمام الفنانين فى تصويرهم له كعمل مستقل بذاته ، وإنما كان الهدف منه ينحصر فى تسجيل مواقف الحياة اليومية للبشر بصفة عامة ، وتصوير نشاطاتهم اليومية المختلفة مع الكائنات الحية الأخرى ، مثل الصيد أو رعى الأغنام أو ما تقوم به السيدات داخل المنازل وخارجها ، ومن خلال اللوحات التى تصور هذه الموضوعات يتضح دور الفنانين فى نقل الشكل الطبيعى لهذه الأجسام البشرية التى تنوعت أوضاعها وحركاتها تبعاً لما يؤدونه من أعمال دون النظر إلى كيفية رسم هذه الأجسام ، أو إخراجها بأية صورة سواء كانت متناسبة فى أبعادها أم لا .

وعلى سبيل المثال لم يبرز إهتمام الفنانين بتشريح الجسم البشرى أو مراعاتهم للنسب الطبيعية إلا فى الفن الإغريقى ، الذى إكتملت فيه المعايير الفنية لتصوير الجسم الإنسانى، حيث الإعتناء برسم تفاصيل الجسم بدقة ، وتصوير العضلات التى أضفت القوة على أجساد الرجال فى حين ظهرت السيدات بأجسام يغلفها الهدوء والرقة ، وتطغى عليها ملامح الأنوثة الكاملة ، أما فى العصر الحجرى فقد ظهرت الأجسام مسطحة تماماً وذات خطوط بدائية ساذجة ، وذلك يعود إلى أن الفنانين كانوا مدفوعين فى ذلك لأسباب معينة - سبق ذكرها - فى تصوير جسم الإنسان من خلال العديد من الأوضاع والأحجام والألوان المختلفة، والتى كانت الأعمال الفنية من خلالها تعكس بعض الأغراض أهمها : الغرض الروائى والغرض الروحى ؛ فالغرض الروائى يتحقق عندما يلجأ الفنانون إلى التعبير عن معنى معين أو عرض بعض القصص التاريخية أو سرد لبعض الأحداث السابقة ، فهم يصورون تلك العناصر الآدمية وفقاً لواقعية هذه المشاهد والوقائع ، وقد سبق ظهور هذه الأعمال فى الكهوف المصرية القديمة ، وفى النقوش البابلية والآشورية ، ورسوم الأوانى اليونانية القديمة وبعض المخطوطات . وقد تميزت الشخصيات المصورة فى هذه الأعمال السابقة بالتشابه الكبير - ذلك فى كل عمل على حده - حيث لم يركز الفنان على إبراز الملامح التى تميز الشخصية الواحدة عن الأخرى أو التفريق بينهم ، لأن هدفه الوحيد هو تسجيل الحدث ، ولكنها إختلفت فقط من حيث أسلوب وطابع كل فن من الفنون التابعة لها .

أما الفرض الثانى وهو الفرض الروحى فقد تحقق من خلال نظرة النقاد والفنانين للجسم البشرى بوصفه الرداء الخارجى للروح مهما إختلف مظهره الخارجى ، وفى هذه الحالة لم يعط الفنان إهتماماً بدراسة هذا الجسد ، لذلك ظهر فى الأعمال التصويرية آنذاك ذو بعدين إثنين فقط حيث يتجرد الجسد من ماديته فى سبيل إبراز هذا المضمون الروحى فيبتعد الإنسان عن تجسيد التفاصيل أو الأشكال الطبيعية ، ويطغى فى النهاية الشكل المسطح المجرد ذو الطابع الزخرفى ، والذى بدأ ظهوره فى العصر المسيحى المبكر ، حيث لم يكن للجسد أهمية فنية ، وذلك بإعتباره شيئاً مادياً وجزءاً من الحياة المادية الزائلة ، وقد إستمر ذلك المفهوم وساد فى الفن البيزنطى - موضع البحث - والذى إتخذ خلاله تصوير الجسد البشرى مكانة خاصة وفريدة من نوعها حيث أصبح رمزاً للعالم السماوى المقدس وحلقة الإتصال بينه وبين العالم الأرضى .

● العنصر الآدمى وأهميته فى الفن البيزنطى :

يعتبر العنصر الآدمى من أهم العناصر التصويرية التى إستخدمت فى التصوير البيزنطى ، والذى أصبح الوسيلة الوحيدة للتعبير عن أفكاره ومعتقداته الدينية،وصار الأساس فى جميع الأعمال الفنية المنفذة بالفسيفساء ، حيث قامت عليه الموضوعات الدينية والدنيوية ، ولكنه لم يحظ بهذه الأهمية منذ البداية حيث أن الدين المسيحى كان يحظر تصوير الأشكال الآدمية والحيوانية ، ولكن تأثيرات الفن الرومانى ظهرت فى الفن البيزنطى فى كثير من الموضوعات الفنية وطرق تناولها ، إلا أن هذا التأثير لم يمتد إلى تصوير الجسم الآدمى إلا فى البداية فى حالات قليلة ، وإتضح فيها عدم إهتمام الفنان البيزنطى بدراسة النسب الطبيعية أو تشريح الجسد .

وفى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس زاد الإهتمام بحجم الشخصيات المصورة وأصبح الإهتمام أقل بالتفاصيل والوضع والمنظر فى الخلفية ، ولكن ظل عدم الإهتمام بدراسة الجسم نفسه ، وقد ظهر ذلك فى بعض أعمال الفسيفساء الدنيوية فى القصر المقدس بالقسطنطينية ، والتى بدت فيها بوضوح الطبيعية فى تصوير شكل الجسم ، كما يبدو فى جسد الرجل الذى يتقدم الجمل الذى يحمل الطفلين على ظهره ، فى شكل (١٤١) ، وبمرور الزمن وتوغل المسيحية داخل القطار الإمبراطورية ، إتجه الفنانون إلى الإبتعاد تدريجياً عن تصوير جسم الإنسان بهذه الصورة نتيجة للتعاليم المسيحية والتى كانت تحرم تصوير الكائنات الحية بصفة عامة ، " وقد شهد القرن السادس الميلادى التحول عن الرسوم الطبيعية بشكل عام ، وهذه الفترة هى التى عاصرت فترة بناء الكنائس الجديدة ، وبدء زوال الصلات والتأثيرات الفنية السابقة " (١) .

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York, 1994 , P. 111.

ثم أصبح الجسم البشرى بعد ذلك يصور فى وضع جاف وثابت تماماً ،وتخلت جميع الشخصيات عن العديد من الحركات الطفيفة أو حتى الإلتفاتات البسيطة ، من اجل ان تصبح صورة امامية مسطحة ، وأوضح دليل على ذلك صور الآدميين الموجودة فى كنيسة القديس ابولينار التى تصور القديسين،كما فى شكل (١٤٢) .

ولقد إستمر تصويره بهذه الطريقة فترة طويلة حتى حلت فترة النزاع الأيقونى التى ركزت بصفة خاصة على تصوير الإنسان ، والتى اثرت على ظهوره فى الفسيفساء البيزنطية ، وحيث كانت سبباً اساسياً فى منع تصويره نهائياً ، وحلت محله الرموز وأشكال الصليب المختلفة ، وبذلك إختفى تصوير العنصر الأدمى فى هذه الفترة بصورة مؤقتة ولكنه سرعان ما عاد إلى الظهور مرة أخرى بعد إنتهاء هذه الحركة المناهضة ، وإنتشر بصورة واضحة،حيث وجد الفنانون أن هناك دافعاً ضرورياً لتنفيذ هذه الشخصيات ، ويفسر ذلك كل من " . تيودورستوديوم (Theodor Of Studium) و جون الدمشقى (John Of Damascus) بقولهما : إن العلاقة بين الشكل الأصلى وصورته ، هى علاقة تشبه تلك العلاقة بين الرب الأب والمسيح الإبن،والشكل الأصلى طبقاً للأفكار العقائدية الجديدة ، حيث كان يعتقد انه ينتج صورته بدافع الضرورة ، وكذلك شئ مادى بنفس الطريقة التى ينتج فيها الأب الإبن ، والترتيب الهرمى الكلى للعالم المرئى هو نتيجة للعالم الغير مرئى ، وهكذا أصبح العالم نفسه سلسلة متصلة من الصور التى تتضمن ترتيباً تنازلياً ، المسيح (صورة الإله) ، ثم الإنسان ثم الأشياء الرمزية ، وكل ذلك ينبع بالضرورة من أشكالها الأصلية المتعددة من خلال الأصل الواحد وهو الإله " (١) .

فلم يكن تصوير الإله فى صورة إنسان هدفاً فى حد ذاته بقدر ما كان الإنسان رمزاً له،فيبدو السيد المسيح فى صورة الإنسان الذى يعد ظل الإله على الأرض ، وهذا يفسر الإنتقال المفاجئ لتصوير الشكل الأدمى بهذه الصورة ، ومن ثم ظهور العديد من الشخصيات الدينية المختلفة .

وترجع اهمية العنصر الأدمى فى الفسيفساء البيزنطية إلى أنه إستخدم فى تصوير الشخصيات الدينية المقدسة،حيث كان للصورة الدينية قدسيتها وجلالها ، ويضفى الفنان عليها من الإحترام والتوقير بقدر ما يتناسب مع مكانتها،لذلك فقد جعل الفنانون

---

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 6.

البيزنطيون " الشكل الآدمى العنصر الأول فى تكويناتهم الفنية ولهذا لا تكاد ترى فيما تركه الفنانون من منتجات بيزنطية خالصة ، اى اثر هندسى بالتحوير أو بالتبديل فى الشكل الآدمى ليجارى الأهداف الزخرفية أو التعبيرية ، إذ كان الشكل الآدمى عندهم هو الوسيط المرئى الذى يسمو بالروح إلى كل ما هو إلهى ، ونحو ما هو خارق للطبيعة غير ذاتى " [1]. اى انه بالرغم من الطابع المجرد الذى إصطبغ به العنصر الآدمى وظهوره بصورة مسطحة بعيدة عن التجسيم إلا انه لم يفقد اى جزء من أجزائه ، أو إبتعد عن صورته الطبيعية ، أو ناله أى شئ من التحريف أو التشويه فى الشكل العام .

وأهم الشخصيات الدينية التى إستخدم العنصر الآدمى فى تصويرها ، فى الموضوعات الدينية والبيزنطية هى العناصر الثلاثة المكونة للثالوث المقدس (العظيم ذو الجلالة - المسيح - العذراء) ، بالإضافة إلى صور الملائكة والأنبياء والقديسين ، وفى بعض الأعمال لجأ الفنانون إلى تصوير هذا العنصر للتعبير عن بعض الرموز والأشكال وتجسيد بعض الظواهر الطبيعية .

وفيما يلى يتم تناول كل شخصية من الشخصيات السابقة حسب اهميتها وظروف تواجدها فى هذه الفسيفساء :

١- العظيم ذو الجلالة (العنصر الأول فى الثالوث المقدس) :

قل تصوير هذا العنصر فى الفسيفساء البيزنطية، حيث ان صورة السيد المسيح نفسها تجمع فى إعتقادهم بين هاتين الشخصيتين- الإله وإبنه - ، وقد ظهرت صورة الإله بأشكال مختلفة فى هذه الفسيفساء فأحياناً تظهر منفردة ، وأحياناً فى صورة اشخاص عدة ، وفى الأعمال القليلة الأولى التى ظهر فيها الإله ، " تم تصويره فى شكل رجل مسن يجمع بين ملامح الخالق والمنقذ معاً ، وهو مفهوم ظهر خلال فترة التحطيم ، وأصبح راسخاً فى الفن البيزنطى خلال القرن الحادى عشر الميلادى ، وهذا المفهوم يصور فى شكل دائرة مملوءة بالنجوم ويمسك بيده دائرة ترمز إلى الكرة الأرضية يعلوها الشمس والقمر وعلامات فلكية ، وعلى الهالة النورانية المقدسة كتبت كلمات الخالد الأبدى " [2] .

---

(١) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢٦١ .

(2) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford , 1911. P. 670.

أما الحالة الثانية التى صور فيها الإله فلم يظهر بصورة شخص واحد، وإنما تمثل فى صورة ثلاثة أشخاص متجاورين وفى سن واحدة ، تحيط برؤوسهم من الخلف الهالات المقدسة ، وذلك نراه فى لوحة الفسيفساء شكل (١٤٣) ، وتبدو فيها الأشخاص الثلاثة يرتدى كل واحد منهم عباءة بيضاء تتقدمهم مائدة تعلوها فطائر ثلاثة ، وفى هذا العمل " يظهر الرب بهذه الكيفية ليبشر ﴿ سارة ﴾ زوجة ﴿النبى إبراهيم ﴾ بأنها ستنجب طفلاً فى العام القادم ، وهو ﴿ النبى إسحق ﴾ ، وهى تبدى إندهاشها،وذلك لسنها المتقدمة ، ويجيب الرب : أهناك شئ يصعب على الرب " [1] . وهذه اللحظة هى التى صورها الفنان،يؤكد ذلك إيماءات الأيدى ونظرات الأعين وإلتفات أحد الأشخاص برأسه نحو ﴿ النبى إبراهيم ﴾ وزوجته ﴿ سارة ﴾ فى شكل (١٤٤) ، وهى مكملة للمشهد السابق حيث يحمل فيها ﴿ إبراهيم ﴾ العجل الثمين إلى المنضدة ، ويرى بعض النقاد " أن إحدى هذه الشخصيات هى التى تمثل الرب ، والشخصيتين الأخرتين تمثلان ملاكين كما جاء فى سفر التكوين الخاص بهم " [2] .

وقد تم الإشارة إلى شخصية الرب أيضاً بواسطة كف اليد التى تمتد من أعلى اللوحة الأولى ـ شكل (١٤٣) ـ وهذه الطريقة تم الإعتماد عليها فى معظم أعمال الفسيفساء وهى تخرج دائماً من بين مجموعة من السحب أو من شكل نصف دائرة ترمز إلى السماء ، وترجع أهميتها إلى أنها تبارك الموقف بأكمله موضوع العمل الفنى، وهى تظهر فى الغالب فى أكثر الموضوعات التى تصور السيد المسيح يقوم بمعجزاته فى شفاء المرضى أو مساعدة المحتاجين ، والذى يعد ثانى عنصر هام من عناصر الثالوث المقدس .

٢ـ السيد المسيح :

بالرغم من أن المسيح يعتبر العنصر الثانى فى الثالوث المقدس إلا أن صورته أصبحت لها الصدارة فى جميع أعمال الفسيفساء ، وصار ظهوره فى اللوحات شيئاً أساسياً ، والمحور الرئيسى الذى تدور حوله الموضوعات منذ العصور المسيحية المبكرة ، حتى أواخر العصر البيزنطى ، وإمتد إلى ما بعد ذلك .

وقد كانت هناك بعض الآراء المعارضة التى ترى إستحالة تصوير السيد المسيح فى شكل آدمى،ولأن ذلك يؤدى بهم إلى الوقوع فى الأخطاء المذهبية التى تفصل فى طبيعة

---

(1) Giuseppe Bovini, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, P. 124.

(2) Loc . Cit.,

السيد المسيح ، فتصويره إنسان وهو يتمتع بصفة الألوهية يجعل له طبيعيتين إلهية وناسوتية ، وذلك يعدونه كفراً ، لذا يبدو جسد السيد المسيح فى لوحات الفسيفساء البيزنطية متجرداً من طبيعته المادية إلى حد كبير ، وقد حقق الفنان ذلك إعتماداً على التصوير الثنائى الأبعاد الذى يعتمد على الطول والعرض فقط فيبدو الجسد مسطحاً بعيداً عن التجسيم .

ولم يكن يظهر بهذه الصورة منذ البداية" حيث أضفى الفنانون عليه الطبيعة البشرية الخالصة والتى ظهرت فى الأعمال المسيحية المبكرة وخاصة فى مشهد صعود اليعازر ، فنجد تعبيرات وجهه وطريقة تصفيف شعره تبدو فى هيئة الفيلسوف ويرتدى معطف ، ونعلاً فى قدميه ، ويمسك الإنجيل الذى يمثل رمزه الفلسفى ".[١]

وقد صور أيضاً فى هيئة المحارب الظافر وفى صورة الراعى الصالح ، فى اللوحتين السابقتين شكلى (١٠١ - أ) ، (٧٧ - أ) ، وبالإضافة للإشكال السابقة ، فقد إتخذ شكل السيد المسيح بصفة عامة هيئتين متميزتين فى أعمال الفسيفساء ، إما جالساً أو واقفاً ، ففى الأعمال الأولى كان النموذج المستخدم فى تصويره وهو جالساً على العرش يعلو الكرة الأرضية ، " وأقدم الأمثلة على ذلك موجود فى مقابر القديس "بريسيلا" من منتصف القرن الرابع الميلادى ، وكذلك أعمال الفسيفساء القديمة فى مدينة راڤينا وروما والتى أصبحت نادرة فى الفن البيزنطى بعد فترة التحطيم وفى أعمال قليلة ، صور السيد المسيح جالساً فوق قوس قزح مع وجود كرة أرضية صغيرة عند القدم " [٢] . والشكل (١٤٥) يصور السيد المسيح جالساً فوق الكرة الأرضية ويتوسط القس إكسيوس * وأحد الملائكة من ناحية ، والقديس ڤيتال وملاك آخر من الناحية الأخرى (يمين السيد المسيح) ، ويقفون جميعاً فى مشهد يصور الجنة حيث الأزهار والأنهار الأربعة المتدفقة من بين الشقوق الصخرية والتى تم تصويرها على شكل خصلات مجدولة من الصوف والتى تظهر فى قاعدة اللوحة أسفل الكرة الأرضية ، حيث يخرج إثنين من هذه الأنهار على كل جانب ، كما يتبين من شكل (١٤٦) .

---

(1) Charles Wentinck, The Human Figure in Art From Prehistoric Time to the Present day, Smeets Publisher , Amsterdam , 1972. P. 27 .

(2) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford , 1911. P. 672.

(*) منذ القرن السادس بدأ تصوير مصممى الكنائس بجوار السيد المسيح .

وتجدر الإشارة إلى " أن مشهد الجلوس على العرش هنا يعتمد على التصوير الإمبراطورى التقليدى الذى يشير إلى جلوس الإمبراطور على العرش وحوله المتوسلين إليه ، وهو يمثل نموذجاً مبكراً عن الصيغة التى اصبحت مقياساً فى التصوير البيزنطى " (١) .

أما الهيئة الثانية لتصوير السيد المسيح فهى التى لها الغالبية فى الظهور فى لوحات الفسيفساء ، حيث السيد المسيح الحاكم الأعظم الذى ظهر بصورة مستديمة فى قباب الكنائس البيزنطية ، " ويغلب على مظهره العام فى هذه الحالة الجمود والصرامة التى تعود إلى الإتجاه نحو الزهد فى الفن البيزنطى " (٢) . كما تتناسب هذه الهيئة مع وظيفته كقاض يحكم بين البشر فى موضوع الحساب الأخير على سبيل المثال .

وأهم ما يميز السيد المسيح فى جميع لوحاته وصوره ، هى حركة اليد اليمنى المرفوعة ، وما يصاحبها من إشارات أصابعه التى يبارك بها جميع البشر .

وإلى جانب الحالات المنفردة التى صور فيها السيد المسيح ، فإنه يظهر ايضاً بجوار العذراء على العرش ، او يتواجد الإثنان معاً فى العمل الفنى الواحد مصورين بحركات وأوضاع مختلفة .

٢- العـــذراء :

نظراً لأن شخصية العذراء تعد والدة السيد المسيح ، فإنه من المألوف ظهورهما معاً فى الأعمال الفنية ، وكانت معظم أعمال الفسيفساء البيزنطية تجمع بينهما ، وبصورة معينة وخاصة فى فترة طفولة السيد المسيح ، حيث تصور وهى حاملة له على ذراع واحدة او كلا ذراعيها . وهذا التلازم الواضح آثار فضول بعض المؤرخين بحثاً عن مصدره ، ومعرفة سبب ظهورها بهذه الصورة،وقد ذكر "دالتون" (Dalton)فى ذلك رأى المؤرخ "سميرنوف" (Smirnoff)الذى اشار إلى"أن نقش الآلهة الرومانية على العملات هو السبب فى إقتراح هذا النموذج ، وهناك بعض الآراء التى تعتقد ان ذلك يعود إلى تأثير التصوير المصرى وخاصة صورة «إيزيس» وهى حاملة لطفلها « حورس » " (٣) . حيث التماثل الواضح بينهما .

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York 1994 , P. 44.

(2) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Charendon, Oxford , 1911. P. 672.

(3) Ibid, P. 673 .

" وقد أضاف أن أقدم الأوضاع والأشكال التى إعتمد عليها الفنانون فى تصوير العذراء وهى واقفة وتجسد دور الخطيبة ، وذلك يعود أيضاً إلى المنشأ المصرى الوثنى ، فقد كانت مستخدمة فى الأصل فى تصوير السيدات أو التعبير عنهن ، ولاحقاً من ذلك فإن ذلك الدور إقتصر على العذراء التى تحمل المسيح الطفل على ركبتيها،أو تصور داخل ميدالية أو حلية مستديرة على الصدر " (١) .

وفى بعض أعمال الفسيفساء تظهر العذراء واقفة وهى حاملة للسيد المسيح بمفردها فى مساحة خالية أيضاً من الأشكال ، وقد ظهرت بهذه الصورة فى كنائس عديدة ، نلاحظ ذلك فى شكلى (١٤٧ ، ١٤٨) ، حيث نلاحظ فيهما تغير وضع السيد المسيح وإشارات الأيدى ، ففى الأولى نرى كل منهما ينظر إلى المشاهد - المتواجد داخل الكنيسة - والعذراء تمسكه بكلتا يديها ، أما الثانية فنلاحظ فيها إلتفاته بسيطة من جانب السيد المسيح الذى ينظر إلى أمه ، وهى تنظر فى إتجاه أمامى ، كما أنها تحمله بيد واحدة ، واليد الأخرى تشير بها إليه ، وترجع هذه الإختلافات الطفيفة إلى بعض التغيرات التى لحقت بالفنانين وطريقة التصوير الخاصة بهم ، وتنفيذهم لهذه الأعمال حسب طبيعة كل إقليم وتقاليده الفنية ، كما يعود التغير فى وضع الجلوس بالسيدة العذراء ، إلى " أنه بعد مرحلة النزاع الأيقونى (أواخر القرن التاسع الميلادى) ، فإن صور الشخصيات كان يفضل تصويرها واقفة ، وذلك لأن معارضو الصور إتهموا الفنانين المصورين للعذراء وهى جالسة بالكفر وعبادة الأصنام " (٢) . ولكن بعد الإنتهاء من فترة المنازعات والصراعات تماماً" عاد الفنانون - خلال القرن العاشر والحادى عشر الميلادى - إلى تصوير الشخصيات الواقفة مرة أخرى ، أما الشخصيات الجالسة فقد إقتصر تصويرها على الأقاليم البعيدة عن تأثير العاصمة ، فكانت صور العذراء فى هذه الحالة تعنى الحامية للدولة " (٣) . كما ظهرت فى بعض الأعمال " تمثل الحكمة الإلهية ، وقد طغت عليها الطبيعة الإنسانية ، وهى مصورة بهذا الشكل على قوس النصر فى كنيسة مونريال وآية صوفيا فى كييف " (٤) .

---

(1) Loc. Cit.

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London ,1941 , P. 21 .

(3) Loc. Cit.

(4) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford , 1911. P. 674.

ومهما إختلف وضع العذراء سواء فى الجلوس أو الوقوف أو تغيرت طريقة تصويرها ، فقد إتخذت الوضع الأمامى الثابت ، وذلك حتى لا ينقطع إتصالها بالمشاهد أو المتعبد فى الكنيسة ، وهذا فى أغلب أعمال الفسيفساء البيزنطية .

الملائكـــة :

تميزت صور الملائكة بأشكال إختلفت فى تنفيذها عن الشخصيات السابقة ، وبما أنها شخصيات نورانية إلتزم الفنان عند تصويرهم فى شكل آدمى بإضافة بعض العناصر التشكيلية كالأجنحة الجانبية حتى يتم التعرف عليها ، ويسهل التفريق بينها وبين الكائنات الآدمية الأخرى التى لها خصائص مختلفة عنها ، " وقد كانت الملائكة تصور فى أشكال لشخصيات صغيرة شابة وترتدى الرداء الرومانى والمعطف الطويل وبدون الأجنحة ، وتم إضافة الأجنحة بعد ذلك ، على سبيل تقليد الشخصيات التى حققت الإنتصار ، بما أن الصور القديمة عن هؤلاء الملائكة المجنحين تصورهم حاملى الأكاليل ، تماماً مثل الأسلوب المتبع قديماً ، وهذا الشكل ينتمى إلى الفترة الأولى ما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين " [١]. والنموذج الذى يصور هذه العناصر الآدمية الشابة يتضح فى شكل (١٤٩) الذى تبدو فيه الملائكة المجنحة تلتف حول الجامة المستديرة التى يتوسطها الصليب ، وهم رافعين أذرعهم حاملين لها ، وقد تكرر ظهور هذه الملائكة بجانب السيد المسيح والسيدة العذراء فى شكلى (١٤٥ ، ١٥٠) حيث يظهرون مرتدين الملابس البيضاء وتحيط برؤوسهم الهالات النورانية المقدسة ، ومما يميز صور الملائكة منذ العصور المسيحية القديمة وحتى البيزنطية ، هى ظهورهم حفاة الأقدام على غرار غالبية الشخصيات المقدسة ، وهم فى ذلك يختلفون عن الأباطرة اللذين حرص الفنانون فى تصويرهم على إرتدائهم نعالاً تظهر معظم أقدامهم ، وقد صورت بعض الملائكة أيضاً فى هيئة أزواج متقابلة يحملون التيجان ، كما فى فسيفساء كنيسة القديس " فيتال " شكل (١٧) ودير القديسة " كاترين " .

واشهر صور الملائكة التى ظهرت فى الفسيفساء البيزنطية كانت تخص الملاك "جبريل " وهو كبير الملائكة الذى نتبينه فى شكل (١٥١) ، وأكثر ما يميزه ضخامة جناحيه اللذين إمتدا على مساحة واسعة يميناً ويساراً ، كما ظهر هذا الملاك فى العديد من موضوعات الفسيفساء كما فى آيا صوفيا ، شكل (١١٥) .

---

(1) Ibid , P. 675.

وقد شاع تصوير الملاك ميخائيل فى عهد الإمبراطور « جستنيان » ، كما قل ظهور الملاك رافائيل ، الذى يبدو فى شكل (١٥٢) فى أعمال الفسيفساء البيزنطية ، "وجميع هذه الملائكة يظهرون بالرداء الإمبراطورى الذى يتكون من الرداء اليونانى الطويل والسترة المربعة ، وفى القرون التالية عندما أصبح هذا الشكل المميز مألوفاً ، أصبحوا يرتدون الرداء الإمبراطورى المطرزوبعد ذلك إرتدوا وشاح الإمبراطور « قسطنطين » " [1] .

وبالإضافة للأشكال السابقة للملائكة فقد كانت هناك بعض الملائكة الصغيرة التى كانت تصور مع السيد المسيح بغرض حراسته عند ميلاده ، أو كما ظهرت أيضاً فى مشهد وفاة العذراء ، أو مشهد (موضوع) البشارة ، والطرد من الجنة والتى ظهرت فى أغلب موضوعات الفسيفساء داخل الكنائس إلى جانب بعض صور للقديسين والحواريين .

الشخصيات الثانوية :

إلى جانب عناصر الثالوث المقدس والملائكة ،وهى الشخصيات الدينية الأساسية فى الفن البيزنطى ، فقد كان هناك أيضاً بعض الشخصيات كالأنبياء والحواريين والإنجليين والقديسين ، والتى تعد من العناصر الآدمية المكملة والمدعمة للشخصيات الأساسية السابقة فى لوحات الفسيفساء ، وهذه الفئات الأربعة قد تم الإعتماد عليها بصورة واضحة فى جميع الموضوعات والإحتفالات الدينية منذ الفترات المسيحية الأولى ، وحتى أواخر العصر البيزنطى ، فى كافة أرجاء الإمبراطورية ، وهذه الشخصيات بالرغم من قداستها ، إلا أنها صورت فى أشكالها الآدمية الحقيقية نظراً إلى طبيعتهم الإنسانية الخالصة ، وبذلك إختفت الأجنحة - التى كانت تخص الملائكة فقط - وظلت فقط الهالات المقدسة تحيط برؤوسهم ، وقد تم تصوير بعض الأنبياء مثل النبى ﴿ إبراهيم ﴾ الذى ظهر فى شكل (١٤٤) مع زوجته ﴿ سارة ﴾ وكلاً من النبى ﴿ موسى ﴾ ، والنبى ﴿إلياس﴾ اللذين يقفان بجوار السيد المسيح فى موضوع التجلى * - النبى ﴿ موسى ﴾ على يسار السيد المسيح ، النبى ﴿ إيلياس ﴾ على يمينه - الذى صور على جدران الكنائس،كما سبق رؤيته فى شكل (١٢٦) - أو على اللوحات الصغيرة المنفصلة .

والشكل (١٥٣) يظهر فيه النبى ﴿ موسى ﴾ مصوراً فى سن صغيرة ويتسلم الوصايا العشر من الرب الذى أشير إليه باليد التى تخرج من السماء ، وقد صور ثلاثة من الحواريين فى موضوع التجلى وهم على التوالى : ﴿ يوحنا ، وبطرس ، ويعقوب ﴾ .

---

(1) Op. cit., P. 676.

(*) يختفى ظهور الهالات المقدسة خلف رؤوس النبيين والحواريين فى فسيفساء القديسة كاترين .

وكان الحواريون دائماً يظهرون بصحبة السيد المسيح في كثير من لوحات الفسيفساء التى تحمل موضوعات الإحتفالات الدينية،وهم عادة يصورون معاً في مجموعات ، أو في تتابع مستمر كما في موقع التعميد الأرثوذكسي ، وفي مشهد تتويج السيد المسيح .

وقد تميز الحواريون عند تصويرهم بإهتمام الفنانين بإظهار فارق السن ، والأعمار المتفاوتة بينهم ، والتى تتضح من خلال تباين الوان الشعر ، كما في لوحتى خيانة يهوذا والعشاء الأخير ، شكلى (٤٧ ، ٨٠ د) ، وهاتان اللوحتان تعتبران من أوضح الأمثلة التى تبين تجمعات الحواريين مع السيد المسيح .

وقد ظهرت أيضاً صور القديسين في مجموعات او في صورة ازواج ؛ وكان تصويرهم بهذه الكيفية يعتبر احد الرموز الخاصة للتعبير عن إنتصار العقيدة المسيحية " (١) ؛ كما ظهرت حالات منفردة ، ومن أهم القديسين اللذين إهتم الفنانون بتصويرهم هم رجال الدين اللذين كان لهم دوراً هاماً في نشر الديانة المسيحية ، والشهداء أصحاب البطولات مثل القديس "لورانس" في شكل (٤٤) ، والقديس "فيتال" الذى صور بالملابس الرسمية الرومانية،وهي كما نرى في شكل (١٥٤) عبارة عن الرداء القصير المشدود على الخصر من خلال النطاق المحلى بالجواهر والعباءة الطويلة المثبتة في أعلى الكتف الأيمن ، والتى تتضمن نماذج هندسية من المربعات والدوائر والأشكال المثمنة المترابطة ، وكما نلاحظ إمتداد يديه المغطاه بهذه العباءة ليتسلم التاج من السيد المسيح ، " وهي علامة على التبجيل والتمجيد الذى شاع في الفن المسيحي القديم،وذلك لأن الإنسان العادى الذى كان يقترب من الإمبراطور ليسلمه اى شئ أو يحصل منه على اى شئ يجب عليه تغطية يديه بأطراف ردائه ، وهذه الحركة مصورة على الآثار في الشرق وشائعة جداً في فسيفساء مدينة رافينا " (٢) .

وفي شكل (١٥٥) نرى صورة القديس "جورج" - والذى يظهر بمفرده في مساحة مستقلة من الجدار - وهو يرتدى الملابس الرسمية الرومانية ذات النقوش المذهبة التى تبدو أكثر فخامة من ملابس القديس "فيتال" ، كما نلاحظ أنه صور بملامح شابه كما يتضح أيضاً من لون الشعر ، بالمقارنة بملامح وجه القديس "فيتال" ولون الشعر الذى بدى عليه الكبر بشكل ملحوظ .

---

(1) Op. cit., P. 678.

(2) Guiseppe Bovini, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New york, P. 54.

وقد صور الفنانون بعض القديسين أثناء تأديتهم مهامهم الوظيفية،مثل القديس يوحنا المعمدان الذى يظهر دائماً يقوم بعملية التعميد للسيد المسيح فى موضوع التعميد المصور فى أغلب الكنائس المسيحية والبيزنطية ، كما كان أكثر القديسين ظهوراً مع السيد المسيح والعذراء،كما فى لوحة الضراعة ، شكل (١٥٦) .

والقديس يوحنا كان يصور فى أشكال مختلفة حسب الأهمية أو الشخصية التى يعبر عنها،فعند تصويره كحوارى يظهر بصورة شاب بدون لحية ، بينما يبدو فى شكل رجل مسن له لحية عند تصويره رجل إنجيلى .

إلى جانب الشخصيات الدينية السابقة فقد وجدت بعض الصور الدنيوية لآباء الكنائس ومؤسسيها وصور للسيدات والأباطرة ، وبعض صور لرجال الحرس الإمبراطورى ، كما ظهرت أيضاً صوراً للأطباء اللذين يعالجون المرضى بدون مقابل مادى ، وكان يفضل تصويرهم بالقرب من الأضرحة ، أما المحاربون المقدسون فيصورون على الأعمدة والأقواس فى القبة المركزية .

ونرى فى شكل (١٥٧) صورة لأحد الجنود ، كما يتضح من ملابسه ، والأدوات المستخدمة فى القتال ، كالسيف والدرع فى يده اليسرى .

وقد ظهرت أيضاً بعض الشخصيات الشريرة والشياطين التى كانت تصور فى شكل عناصر آدمية مجنحة ، وعادة يصورون فى مشهد الغواية .

كما إعتمد على العنصر الآدمى فى الفن البيزنطى فى تجسيد بعض العناصر الموجودة فى الطبيعة مثل الأنهار ، والجبال والشمس والقمر،أو التعبير عن بعض الرموز التى كانت تصور فى شكل آدمى ، " وتجسيد هذه الأمور المعنوية بهذه الطريقة قد ورثها الفن البيزنطى عن الفن اليونانى ، وأشهر هذه التجسيدات تتمثل فى تجسيد نهر الأردن فى مشهد التعميد " [1] . والمصور فى هيئة رجل مسن يجلس على يمين السيد المسيح ، ويتميز بالجسد الضخم النصف عارى ، والشعر الطويل واللحية وكلاهما نفذ باللون الأبيض ، وكما يتضح من الشكل (١٥٨) فإنه قد إتخذ وضعاً يتناسب تشكيلياً مع الإطار الدائرى المحيط بالمشهد ، ويتدفق الماء خلفه من خلال قدر صغير ، ويستمر تدفق الماء ليغطى جسد السيد المسيح .

---

(1) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford , 1911. P. 679.

وهناك بعض " التجسيدات الشهيرة فى الفسيفساء البيزنطية مثل تجسيد الحياة والحظ فى هيئة الشباب ، وتجسيد السنة فى شكل شخصية أنثوية ، ... وأما تصوير شهور السنة والفصول الأربعة فإعتمد على صور نصفية أو أشكال آدمية كاملة ، كما أن الروح قد جسدت أيضاً من خلال العناصر الآدمية الصغيرة ، ونفس هذه المعالجة إتبعت فى تجسيد روح العذراء المتوفاة " (١). شكل (١٥٩) .

وأشهر هذه التجسيدات هى تجسيد مدينة الأموات فى مشهد الجحيم ، شكل (١٦٠) ، حيث تظهر أبواب الجحيم فى شكل آدمى له شعر ولحية رمادية توحى بتقدم السن ، ويظهر السيد المسيح واقفاً فوقها ليحطمها ويمد إحدى ذراعيه ليمسك بذراع آدم ليصعد به إلى الجنة ، ويمسك باليد الأخرى الصليب الذى يبدو أكثر إستطالة من الأشكال السابقة للصليب .

وفى لوحة شكل (١٦١) وهى عبادة المجوس ، يتجلى نوع آخر من التجسيدات ، حيث نجد ثلاث شخصيات يظهرون فى تتابع مستمر يقدمون الهدايا للعذراء والسيد المسيح ، وهم ثلاثة من ملوك المجوس ،"اللذين يمثلون رموزاً للقارات الثلاثة المعروفة للعالم وقتذاك ، وهى آسيا وافريقيا واوروبا " (٢) . وهذه القارات هى التى تجسدها العناصر الآدمية التى تنحنى امام السيد المسيح ، وعادة يصورون بهذه الملابس ذات الطابع الشرقى كما يتميزون بالأعمار المتفاوتة ، وقد سبق تصويرهم أيضاً يتقدمون موكب القديسين فى كنيسة القديس أبولينار الجديدة .

• الجسد العارى فى الفسيفساء البيزنطية :

فى نهاية الحديث عن تصوير الجسم الإنسانى فى الفسيفساء البيزنطية ، ينبغى الإشارة إلى نقطة هامة الا وهى تصوير الجسد العارى فى هذه الفسيفساء ، والذى يتضح من ملاحظة هذا العنصر البشرى فى أعمال الفسيفساء الكثيرة والمتنوعة ، انه نادراً ما يصور بهذه الكيفية ، كما إقتصر ذلك على شخصيات بعينها ، وذلك يرجع إلى بعض الأسباب :

---

(1) Loc . Cit Inc.

(2) Paul Zucher, Style in Painting, Dover Publications, New york, 1963, P. 54.

- **أولاً :** طبيعة الفن البيزنطى الدينية التى فرضت عليه سمات وموضوعات خاصة ، والتى نظرت من خلالها إلى العنصر الآدمى على أنه مجرد أداة أو رمز لبعض الأحداث والقصص الدينية التى بدورها تخدم العقيدة ، ولم تنظر إليه كعنصر جمالى ومستقل فى حد ذاته ، كالفنون الإغريقية على سبيل المثال .
- **وثانياً :** تأثير الدين الإسلامى على الأقاليم الشرقية من الإمبراطورية البيزنطية ، حد من تصوير العنصر الآدمى بهذه الطريقة ، وخاصة بعد فترة التحطيم التى رفضت تصوير الكائنات الحية بشكل عام .
- **وثالثاً :** نوعية الموضوعات التى ظهرت فى الفسيفساء البيزنطية والتى كانت تهتم بموضوعات دينية بحتة ، وبذلك لم يكن هناك مجالاً لتصوير جسد الإنسان عارياً إلا إذا دعت الضرورة إلى ذلك .

ونتيجة لهذه الأسباب السابقة ، نجد أن الفنان البيزنطى لم يهتم بالنسب التشريحية ، كما أن تصوير الجسد العارى كثر ظهوره فى الأقاليم الغربية من الإمبراطورية - البعيدة عن التأثيرات الشرقية - والأقاليم التى ظهرت بها التأثيرات البيزنطية فى الغرب أيضاً ، ونرى أمثلة لهذه النوعية من التصوير منذ بداية العصور البيزنطية،حيث يظهر جسد السيد المسيح عارياً فى موقع التعميد والمياه تغطى النصف الأسفل من جسده ، شكل (٧٩) .

كما يتكرر تصوير جسد السيد المسيح عارياً أيضاً على الصليب فى موضوع الصلب ، وفى اللحظة التى أعقبت النزول من على الصليب ، شكلى (١٢٥)،(١٣٢) ، وكان الغرض من ذلك هو رغبة الفنان فى تفاعل المشاهد مع الحدث ، ووصف الآلام التى كان يشعر بها السيد المسيح ، والتى إنعكست على الملامح التشريحية لجسده .

ومن الموضوعات الدينية التى صور فيها الجسد البشرى عارياً ، هى موضوعات الخلق ، والإغواء والطرد من الجنة ، والحساب الأخير ، وقد صورت هذه الموضوعات على جدران كنيسة بلاتينيا بباليرمو، وجدران القبة فى مدخل كنيسة القديس مرقص بفينيسيا.

ففى شكل (١٦٢) يصور موضوع الإغواء والطرد ، حيث نرى فى اليسار- موضوع الإغواء - كلاً من آدم وحواء يقفان فى وضع متقابل أمام شجرة التفاح ، وجسد كل منهما عارياً تماماً ، وعلى اليمين من نفس الجدار يصور موضوع الطرد ، حيث يشير السيد المسيح المرتدى عباءته المميزة إلى كل من آدم وحواء بالخروج من الجنة ، وقد حرص الفنان على التعبير عن هذا المعنى بحركات رأسيهما وذراعيهما وملامح وجهيهما .

أما قبة كنيسة القديس مرقص فهى تحتوى على جميع هذه الموضوعات السابقة ، والتى تم تصويرها فى مقاطع رأسية داخل المساحات الثلاثة الدائرية التى تحيط بمركز القبة ، وقد تكررت أشكال آدم وحواء فى كل مقطع حسب موضوع المشهد المصور ، كما نرى فى شكل (١٦٣) .

ونلاحظ فى تصوير هذه الأجساد بصفة عامة ، الإفتقار إلى المنظور وتجاهل النسب التشريحية فظهرت الأجسام مسطحة وعديمة التناسق ، ويقول فى ذلك بول زوشر (Paul Zucher): " إن معالجة الجسم البشرى تكشف عن آثار من التقليد الرومانى التى ظلت باقية ونافذة فى الفن البيزنطى ، ولذلك فإن الحركات حرة والمشاعر واضحة وتتناقض مع الطبيعة ، بينما التشكيلية الصارمة للتقليد البيزنطى تسود هذه الأعمال بوضوح " [1] .

• الصورة الشخصية :

تعتبر الصورة الشخصية من أهم الأعمال الفنية التى ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالعصر ، كما أنها تعد أكثر هذه الأعمال التى تكشف عن إتجاهات عصرها وتحدده ، وذلك بالمقارنة بأى نوعية أخرى من الموضوعات المصورة التى يتحكم فيها الفنان ويصوغها وفقاً للمقاييس الجمالية التى تميز عصره .

والعنصر الأساسى فى هذا العمل هو الشخصية الماثلة أمام الفنان ، والتى يهتم فيها الفنان بنقل الملامح الخاصة بها والمميزة لها ، أى أن الأمر يتعدى أكثر من تصوير وجه آدمى فقط ، وذلك هو سر نجاح العمل الواحد ، حيث أن الفنان يهتم أيضاً بالمعنى الأدبى فهو ينقل الطابع الخاص بالشخصية المصورة سواء كان ذلك يمثل تلخيص طباع هذه الشخصية بشكل عام أو التركيز على إحدى هذه الطباع السائدة،وفى سبيل ذلك يتغاضى عن بعض التفاصيل الغير ضرورية .

ومع أن الصورة الشخصية كما يراها بول زوشر " تختلف من حيث أشكالها الواقعية وعلاقاتها الجمالية ، إلا أن أهدافها مشتركة من حيث ثلاثة جوانب أو أهداف رئيسية هى : وصف الشخصية المرسومة (أو التماثل الوصفى) ، والبصيرة النفسية ، والترابط التشكيلى التصويرى ، والإهتمام بأى جانب من هذه الجوانب السابقة يعتمد

(1) Ibid , P. 20 .

على الفترة الزمنية التى ينتج فيها العمل الفنى " [1] . فضلاً عن إختلاف أساليب الفنانين وإختلاف رؤيتهم التشكيلية فى العصر الواحد .

أما الفن البيزنطى فقد إتخذت الصور الشخصية طابعه المميز فظهرت الشخصيات المصورة بالوجوه ذات التعبيرات الجافة والنظرات الجامدة للأعين ، وبالأجسام الثابتة المسطحة .

● الصور الثنائية والجماعية :

لم تظهر صورة الشخصية الواحدة فى اللوحة فقط ، وإنما ظهرت أيضاً اللوحات التى تضم أكثر من صورة وهى الصور الثنائية والجماعية ، وفى هذه الحالة لم تصبح اللوحة نتيجة إتصال الفنان والشخصية الواحدة الجالسة أمامه فقط ، وإنما أصبح الوضع أكثر تعقيداً ، وذلك لأن وجود إثنين من الشخصيات لن يتم تصويرهما بنفس الطريقة السابقة ، مما يجعل الفنان يلجأ إلى خلق نوع جديد من الربط بين عناصره المصورة عن طريق الأوضاع والنظرات المتبادلة التى تنتج الموضوع المراد تصويره ، بعد أن كانت اللوحة عبارة عن تسجيل مجموعة من الإنفعالات والإستجابات الشعورية الداخلية للفرد الواحد .

والفنان يجد صعوبة أكبر عندما يقوم برسم مجموعة من الأشخاص المتجمعة ، لأنه فى ذلك يحاول تحقيق الإنسجام والترابط الروحى بينهم ، بدلاً من جلوسهم فى أوضاع رتيبة لا إتصال فيها ، كما ظهرت طريقة جديدة فى هذه الحالة وهى الخلفية ذات المنظر الداخلى مما يوحد أو يفسر سبب تواجدهذه الشخصيات معاً ، وقد تظهر هذه الشخصيات أيضاً داخل المنظر الطبيعى ، ولكن يقل ترابط الأشخاص فيها عن المنظر الداخلى ، وقد توافرت هذه النوعية من الخلفيات بصورة كبيرة فى الفسيفساء البيزنطية والتى تجمع بين العديد من الشخصيات المتجمعة ، كما يبدو فى شكل (١٦٤) .

وكلما كان موضوع المشهد المصور ينقل حدثاً معيناً تاريخياً أو دينياً ، كلما إزداد تفاعل المشاهد أو المتذوق له ، حيث يتحول نظر المشاهد عن الوجوه والشخصيات وينصب إهتمامه على الأفعال والحركات محاولاً إستنباط الموضوع القائم عليه العمل الفنى ، وفى هذه النوعية من الصور الشخصية تتجه أنظار الأشخاص الجالسين - المصورين داخل

---

(1) Op. Cit., P. 127.

العمل - نحو الشخصية الأساسية والتى تظهر بصورة واضحة فى الحوارات المقدسة بين العذراء والسيد المسيح والقديسين،أو الموضوعات التى تصور الولائم والإحتفالات الدينية مثل العشاء الأخير، أو الحساب الأخير .

● أهمية الصورة الشخصية فى الفسيفساء البيزنطية :

تتلازم الصورة الشخصية تلازماً واضحاً مع العنصر الآدمى فى الفسيفساء البيزنطية ، بل وتدعمه فى كثير من الأعمال التصويرية ، وكما إنقسمت الموضوعات الفنية فى العصر البيزنطى إلى دينية ودنيوية ، فقد كان من الطبيعى أن تظهر العناصر الآدمية والصور الشخصية التى قامت عليها هذه الموضوعات فى فسيفساء الكنائس ، ونادراً ما كانت تظهر هذه الصور الشخصية فى لوحات منفصلة أو مستقلة بالمقارنة بفنون العصور الأخرى - حيث أن أغلبها كانت متصلة بالجدران الداخلية للكنائس ، وكان الإنتشار الأوسع لصور الوجوه الدينية ، أما صور الوجوه الدنيوية فقد ظهرت فى بعض لوحات الفسيفساء ، ففى بداية العصر البيزنطى فى أرضيات القصر المقدس بالقسطنطينية نجد أن الفنانين إعتمدوا فى تصويرهم على الوجه الآدمى فى زخرفة الإطار الخارجى المحدد للمساحة الكلية للأرضية ، وكما يبدو فى شكل (١٦٥) ، وهذا " الوجه يخص أحد القادة القوطيين اللذين هزمهم الإمبراطور البيزنطى " [1] . وهو مرسوم داخل حلية دائرية زخرفية ويتمتع بالوضوح والدقة المتناهية فى تصوير الملامح .

وأشهر الصور الشخصية الدنيوية فى الفسيفساء البيزنطية هما صورتى الإمبراطور « جستنيان » والإمبراطورة « تيودورا » والتى حرص الفنان فيهما على إظهار ملامح القوة والجلالة بما يليق بمكانتهما الملكية .

فضلاً عن بعض الصور الشخصية التى تخص أفراد الحاشية أو البلاط الملكى ، فكما يبدو فى شكل (١٦٦) ، صورة لرئيسة سيدات الحاشية وتدعى «جوانينا» *، بالإضافة إلى صور الأباطرة فى موضوعات التصوير الإمبراطورى ، كما فى صورة الإسكندر مثل شكل (١١٦) ، والصورة الخاصة بالكسيوس- إبن الإمبراطور حنا الثانى كومنينوس والإمبراطورة إيرينى شكل (١١٩) - والتى إحتلت جزء جانبى من الجدار المجاور للوحة والديه ، كما نرى فى شكل (١٦٧) .

---

(1) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era , Themes And Hudson, LTd . London , 1963 , P. 53 .

(*) هذه السيدة إبنة القائد بليزاريوس القائد الأعلى فى الجيش البيزنطى .

أما الصور الشخصية الدينية فيختلف مفهومها فى التصوير البيزنطى عن مفهومها فى أنواع التصوير الأخرى ، ويرجع ذلك إلى أن الهدف من تصوير معظم هذه الشخصيات المقدسة ، لم يكن بدافع تصوير الشخصية بعينها ، وإنما تقديساً لها.وكما ان معظم الوجوه المصورة فى لوحات الفسيفساء لم تكن بالقطع تحمل الملامح الأصلية او الطبيعية ، كاللوحات الخاصة بتصوير عناصر الثالوث المقدس ، التى يمكن أن نجزم بأن اصحابها لم يجلسوا قط أمام الفنان لتصويرهم فى لوحاته ، وإنما إعتمد على قدسيتها وصفاتها الروحية التى حاول الفنان من خلالها التعبير عن ملامحهم الخاصة ، والتى نلاحظ فيها بالرغم من ذلك - أنها لم تختلف كثيراً منذ بداية العصور البيزنطية حتى آخرها . وكذا ينطبق الحال على صور وجوه الملائكة والإنجيليين ، إلا صور القديسين ورجال الدين،حيث يتبين فيها إختلاف ملامح كل قديس عن الآخر فقد كانت تصور شخصيات حقيقية بعينها ، وتتمتع بمكانة خاصةلدى الأفراد .

وعند النظر إلى صورة وجه السيد المسيح علي سبيل المثال - نجد أنها إتخذت بعض الملامح والصفات والأوضاع التى يسهل إدراكها بمجرد النظر إليها ، فقد إعتمدت صورة السيد المسيح على شكلين إثنين ، " الصورة اليونانية حيث السيد المسيح مصوراً على انه شاب صغير بدون لحية ، أما الصورة الشرقية فيظهر فيها فى صورة رجل ناضج فى سن الثلاثين له شارب ولحية قصيرة وشعر طويل يتدلى على الأكتاف ، ولكن فى التصوير اليونانى فإنه يصور احياناً بشعر طويل وأحياناً قصير ، والنموذج الذى يتضمن اللحية موصوف بأنه النموذج المسيحى ويبدو أنه صدر من فلسطين " [1] .

وهذان النموذجان نراهما فى الشكلين (١٦٨)،(١٦٩) ، فالصورة الأولى هى صورة نصفية للسيد المسيح داخل حلية جدارية ، وتبدو على ملامحه صغر سنه وتحيط برأسه الهالة المقدسة بداخلها الصليب المطعم بالصدف والأحجار الكريمة ، أما الصورة الثانية فيظهر فيها السيد المسيح الملتحى ،" التى أصبحت من النماذج الشائعة فى القرن العاشر الميلادى " [2]. وهو مصور جالساً على العرش ، بيد مرفوعة بحركتها المميزة ، ويجب الإشارة هنا إلى " الأخطاء التى وقع فيها المرممون فى منتصف القرن التاسع عشر حيث يظهر الصولجان ذو اللون الأحمر فى يده اليسرى، وقد كان السيد المسيح من قبل مصوراً يحمل كتاباً مفتوحاً على النص « أنا هو ملك المجد » ..... ، وقد تم تصويره ملتحياً بالرغم من ان تصويره فى رافينا يعتمد على النموذج عديم اللحية " [3] .

---

(1) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press Oxford , 1911. P. 672.

(2) Paul Zucher, Style in Painting, Dover Publications, Inc., New York , 1963, P. 69.

(3) Guiseppe Bovini, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New york, P. 100 .

وأهم ما يميز فسيفساء الصور الشخصية خلال هذا العصر هو انها إتخذت أحجاماً متناهية فى الصغر ، سواء فى مساحتها الكلية أو احجام القطع داخلها ، فكانت فى النهاية عبارة عن لوحات صغيرة محمولة تحتوى على صورة نصفية للشخصيات المقدسة،كالسيدالمسيح والعذراء وبعض رجال الدين ، وأهم هذه الأعمال ، الصورة النصفية التى تخص السيد المسيح فى شكل (١٤٠) .

كما ظهرت لوحات كاملة صور فيها الجسم الأدمى بأكمله ، مثال ذلك صورة النبى ﴿ صموئيل ﴾ الذى يبدو فى شكل (١٧٠) واقفاً يصلى ويتجه ناحية اليمين - يمين اللوحة - حيث تظهر إشارة للسماء فى الركن العلوى منها .

ومن أشهر الصور الثنائية فى هذه اللوحات ، صورة القديسة آن التى صورت بكامل جسدها وهى تحمل العذراء . وصورة اخرى تظهر فيها العذراء تحمل المسيح طفلاً ، ولكنها هنا تبدو فى وضع نصفى كما فى شكل (١٧١) ، وهى تحمل السيد المسيح وهو يحاول تطويقها بذراعيه فى وضع ملئ بالرقة والحنان،الذى نتبينه ايضاً من خلال نظرات اعينهما . كما تتداخل الهالتان المرسومتان خلف راسيهما ، وإختص السيد المسيح برسم الصليب الفضى اللون داخل الهالة الخاصة به ، وبدت العذراء بزيها المعتاد ذو اللون الأزرق الموشى بالخطوط الذهبيـة ، فى حين إرتدى السيد المسيح عباءة ذات لون ذهبى خالص. وخلفية اللوحة منفذة بالمكعبات الذهبية تخللتها كتابات يونانية باللون الأحمر .

وهناك نموذجين للصور النصفية لشخصيتين مقدستين تتمتع كل منهما بتأثير دينى قوى على الأفراد ، ففى شكل (١٧٢) تظهر صورة " القديس نيكولاس (Nicholas) الملقب بصانع المعجزات " [1] . وشكل (١٧٣) يصور القديس جون كريسوستوم (John Chrysostom) وذلك يتضح من النقش المحرر فى الخلفية على جانبى الهالة المقدسة ، " ويعنى القديس يوحنا ذو الفم الذهبى ، وهو أحد القديسين القلائل اللذين حظوا بالتبجيل فى الكنائس الشرقية والغربية " [2] .

ونلاحظ فى هاتين اللوحتين التشابه الكبير فى وضع الشخصية فى كل منها، وحركة اليدين ، وإشارات الأصابع ، وكلاهما يحمل الإنجيل بيده اليسرى ، وهو مماثل لوضع السيد المسيح المصور فى قباب الكنائس الذى يحمل الإنجيل ويبارك بيده اليمنى

---

(1) Alice Bank , Byzantine Art , Aurora Art Publishers Leningrad, 1977 - 1985, P. 230 .

(2) P. B. Hetherington, Mosaics , Paul Hamlyn , London , 1967 , P. 28.

ويظهر الإختلاف فى الملابس والملامح الخاصة بكل منهما ، حيث يظهر القديس «نيكولاس» برأس بيضاوى ويتميز بشعر وشارب ولحية ، نفذوا جميعاً باللون الأبيض ، ورسمت خلف رأسه هالة إختلفت فى شكلها عن الشكل المعتاد،حيث إمتلأت بعدد كبير من الصلبان الصغيرة التى تبادلت اللون الأخضر والأحمر على الخلفية الفضية .

أما رأس القديس « جون » فهى كبيرة الحجم ووجهه يتخذ الشكل المثلث فهو يحتوى على جبهة عريضة مجعدة ، وذلك دلالة على عبقريته وثقافته الواسعة - التى عرفت عنه والتى أراد الفنان التعبير عنها بهذه الصورة - ، وإختلف لون خصلات الشعر الشارب واللحية عن اللوحة السابقة حيث نفذها الفنان بالدرجات البنية .

وقد تكرر شكل الهالة المرسومة خلف رأسه ، ولكن مع زيادة صغر أحجام الصلبان المرسومة بداخلها والتى بدت خلفيتها بيضاء اللون ، واللوحة بأكملها منفذة على خلفية ذهبية .

وبالإضافة إلى الأمثلة السابقة للصور الشخصية ، فقد كانت هناك صوراً للعناصر الآدمية التى يتم التعرف عليها دون النظر لملامحها الوجهية ، وذلك من خلال بعض الصفات المرتبطة بها أو بعض الرموز المتلازمة معها أو نقش يعبر عنها ، وذلك فى حدود معينة حتى لا تجذب إنتباه المشاهد إليها وتصرفه عن الشخصية الأساسية ، وكان الفنانون فى تحقيقهم لهذه الأهداف يتجهون إلى تصوير هذه الشخصيات أو العناصر الآدمية وتوزيعهم فى أماكن خاصة داخل الكنائس ، كما إتخذت هذه الشخصيات صفات وأوضاع تشكيلية مميزة . فقد إحتلت معظم المساحة الرئيسية ، كما حرصوا على تصوير هذا الشكل فى وضع المواجهة فهو ينظر مباشرة إلى المشاهد ، وذلك نتبينه فى غالبية الفسيفساء التى تظهر بها صورة السيد المسيح ، والعذراء والقديسين ... إلخ ، وذلك فى حالة الصورة المنفردة .

وقد تميزت صور الآدميين والوجوه بهذا الوضع الأمامى بغرض التعبير عن قداستهم ، والوجود الفعلى لهم فى الكنائس بالنسبة للمصلين أو المتواجدين داخلها ، وكانت الوسيلة الوحيدة فى إعتقادهم للتحدث مع هذه الشخصيات المقدسة ، من خلال هذه الصورة حيث أنها تحيط بالصحن أو قاعة الكنيسة من كل الجوانب ، وبالرغم من ان هذا الوضع من أهم مميزات تصوير العنصر الآدمى فى الفسيفساء البيزنطية ، إلا ان أصوله ترجع إلى الفنون الشرقية حيث " ان اقدم تمثيل كامل فى التصوير - ليس فقط للإله وإنما لما تحى القرابين والكهنة - فى إتجاهات أمامية توجد فى بلاد النهرين ، وفى

دورا اوروبوس ، والتأثير الكبير للفن الفارسى فى الشرق الأدنى ، لاسيما فى سوريا والأناضول ، كان له اكبر الأثر على سيادة الصورة الأمامية فى التصوير البيزنطى " (١).
والذى كان سبباً كبيراً فى وجود هذا الطابع المتشدد الذى سيطر على اشكال العناصر الآدمية ، والذى ظهر بصورة واضحة فى صور السيد المسيح والعذراء - الصور المنفردة - أو فى صور القديسين المتجاورين فى اغلب الكنائس . اما فى صور التجمعات التى يتواجد فيها اكثر من شخص فلا يتناسب تصوير هذه العناصر الآدمية فى وضع المواجهة وخاصة فى حالة تصوير موضوع معين كحدث دينى او تاريخى - حيث يختفى التفاعل بين الأشخاص وبعضها ، فأصبحت الطريقة المثلى لتصوير الوجه هى الوضع الجانبى لشخصين متقابلين ، وكلما زادت تجمعات الأشخاص تظهر الشخصية الأكثر قدسية فى وضع المواجهة كما فى لوحة السيد المسيح او العذراء التى تنتمى لموضوعات التصوير الإمبراطورية .

اما فى بعض مشاهد الإحتفالات الدينية مثل الصعود والبشارة والتعميد والدخول إلى القدس ... إلخ ، والتى يعتبر الحدث فيها هو الأساس،فقلما نجد وجه آدمى فى وضع المواجهة وفى هذه الحالة يتم إنفصال المشاهد عن الشخصية المصورة ويتبقى إنفعاله مع الحدث نفسه .

ولذلك لجأ الفنانون إلى طريقة جديدة فى وضع الجسم الإنسانى الذى إتخذ ثلاثة ارباع الجسد ، وفى حالة ثبات الجسد فى وضع امامى او جانبى يظهر الوجه بهذه الطريقة - ثلاثة ارباع الوجه - " التى اصبحت من الأنماط السائدة فى التصوير البيزنطى ، والتى تظهر بصورة واضحة فى الصور النصفية المرسومة داخل الميداليات الدائرية وخاصة فى " دافنى " التى لم تعد فيها الصور الأمامية المتشددة هى المبدأ الأساسى، حيث تم الإعتماد على الإتجاهات المائلة للوجوه ، فصارت تناسب المفهوم الجديد الذى إعتمد على الميدالية كشكل من اشكال التخيل والتى تعتبر اول علامة من علامات الإرتخاء والتخفيف فى نظامه المتشدد " (٢) . وكما نرى فى شكل (١٧٤) موضوع الدخول إلى القدس يتضح فيه الإستغناء التام عن الصورة الأمامية ، وظهرت فيه جميع الشخصيات فى اوضاع مختلفة ، تربط بينهم الوحدة النفسية للعمل المصور .

---

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London ,1941 , P. 44 .

(1) Ibid , P. 29 .

وقد إحتلت صور الشخصيات والوجوه الآدمية مواقع معينة خصصت لها داخل الكنائس - بخلاف اللوحات الصغيرة المحمولة التى شغلت منطقة المذبح - وذلك تبعاً للأوضاع المختلفة التى إتخذتها ، فقد تنوعت أوضاعها بين أشخاص جالسين ، وأشخاص واقفين حيث يبدو الجسم بطوله الكامل (بأكمله) ، وصور شخصية نصفية تصور الجزء العلوى من الجسم ، وأخيراً الميداليات .

وتنحصر صور الأشخاص الجالسين فى صورة السيد المسيح على العرش والعذراء كذلك ، سواء ظهر كل منهما بمفرده أو بجوار بعضهما البعض ، وصور الإنجليين ، وهم جميعاً يظهرون فى وضع أمامى تماماً ، وكانت أنسب الأماكن لتصوير هذه الأشخاص الجالسة هى الأسطح المنحنية كالقبة والجزء الخارجى البارز من الكنيسة لتصوير السيد المسيح والعذراء ، أما الد لايات فخصصت لصور الإنجليين وهم مصورين فى أوضاع مائلة، وذلك حتى تتناسب فى وضعها مع الإتجاهات المائلة للدلايات التى تحمل القبة ، فتصبح فى مواجهة المشاهد أيضاً .

أما الشخصيات الواقفة فتتخذ بطبيعة الحال الجدران الرأسية أو الأقبية البرميلية التى ليست على المحور الأفقى - وعلى الجدران الرأسية للأقواس ، وذلك حتى يبدون فى وضعهم الطبيعى فى الواقع ،حيث الرأس لأعلى والقدم لأسفل والذى يتطابق مع الفراغ داخل الكنيسة ، ولتحقيق الإتصال الحقيقى مع أرض الكنيسة والإيحاء بأنهم أشخاص حقيقية متواجدة مع المصلين ، لذلك فقد إتبع الفنانون فى تصويرهم الإبتعاد عن المحاريب التى ترتفع على قواعد رأسية أو الأقواس التى تحمل القبة أو القناطر المعلقة ، وفى حالة عدم إتصال هذه الشخصيات بالأرضية ، أى فى حالة تصويرها فى غير أماكنها كالجدران العلوية فى كنيسة القديس أبولينار ، شكل (١٤٢) ، فقد إضطر الفنان إلى تنفيذ مساحة أفقية من الألوان المتداخلة التى يقف عليها كل قديس على حدة ، أو يلجأ إلى تصوير أشرطة من الزهور والنباتات الممتدة ، وفى بعض الأحيان كانت توضع بعض العناصر الزخرفية التى تشبه المحارة* ، وتختلف هذه الأرضية بإختلاف الشخصية التى تقف عليها ومدى قداستها .

(*) نمط المحارة مقتبس من أرضيات الفسيفساء التى اشتملت على شكل المحارة ، والذى أصبح القاعدة الأساسية لأسلوب تنفيذ أرضيات الفسيفساء منذ أواخر القرن الرابع الميلادى وما بعده .

وتلى الشخصيات السابقة فى أهميتها الصور النصفية أو الجذوع العلوية للشخصيات المقدسة ، وهى دائماً تظهر على الجدران الراسية التى لابد أن يكون لها أطر محيطة بها - بإستثناء صورة السيد المسيح فى القباب - أو قاعدة أفقية يتم بها قطع جذوع الأشخاص فنلاحظ عدم ظهور الشخصيات بهذه الصورة فى المساحات الجدارية الكبيرة فى الكنائس حيث لا توجد أجزاء سفلية ، وتعد المحاريب الغير عميقة والمنخفضة وحواف الأقواس هى الأماكن المثالية لإحتواء هذا النوع من الصور ، كما يتبين فى شكل (١٧٥) .

وأخيراً صور الوجوه الشخصية داخل الميداليات الدائرية التى يظهر فيها الرأس والأكتاف فقط مثل صور الميداليات النصفية فى كنيسة القديس فيتال فى أوائل العصور البيزنطية ، والصور النصفية فى هوزيوس لوكاس شكل (١٧٦) ، الذى يضم أربعة ميداليات تتضمن صور العذراء ، والقديس يوحنا المعمدان ، وإثنين من كبار الملائكة ، وفى شكل (١٧٧) تظهر صورة السيد المسيح داخل إحدى هذه الميداليات وتوجد فى نفس الدير أيضاً .

ويذكر أوتوديموس فى ذلك أن الهدف من " غياب الجزء الرئيسى من الجسم له أهمية دينية تؤكد على الطبيعة الروحانية بهذه الكائنات السماوية " [1]. وقد إختلفت ألوان الخلفيات فى هذه الميداليات وتنوعت بين الدرجات الزرقاء والذهبية والفضية ، وتميزت بالأشكال الزخرفية المختلفة فى الأطر المحيطة بها ، كما إختلفت أيضاً فى طريقة المعالجة التشكيلية للخطوط والألوان لهذه الصور والعناصر الآدمية بشكل عام .



---

(1) Op Cit , , P. 28 .

الفصل الثالث

الحركة واللون فى تكوينات الفسيفساء البيزنطية

- الإتجاهات الفنية المختلفة فى الفسيفساء البيزنطية .
- العناصر الأساسية فى تكوينات الفسيفساء.
- الحركة .
- الحركة فى الفسيفساء البيزنطية وأنواعها .
- اللون وأهميته فى الفسيفساء البيزنطية.
- اللون الذهبى فى خلفيات الفسيفساء البيزنطية.

الفصل الثالث

الحركة واللون فى تكوينات الفسيفساء البيزنطية

• الإتجاهات الفنية المختلفة فى الفسيفساء البيزنطية :

تميزت أعمال الفسيفساء البيزنطية بأسلوب فنى خاص ، فهى تختلف فى معالجتها التشكيلية عن غيرها من الفنون السابقة ، وذلك بوصفها أعمالاً فنية يتوافر فيها عناصر التصميم المختلفة - دون النظر إلى نوعية الخامة - والتى إتخذت طرقاً معينة فى رسم الموضوعات والتكوينات الخاصة بها .

وقد تميز الأسلوب المتبع فى الفسيفساء البيزنطية منذ البداية بالبعد عن تصوير الطبيعة ونقل الواقع " فقد كان القرن الخامس الميلادى يشير بالدليل على أنه عصر التجديد والتجريب والذى ظهرت فيه صيغ جديدة وتركيبات قياسية للزخرفة الأثرية .. والتى تتجلى فى إثنين من مبانى التعميد فى رافينا " [1] . مثل المعمودية الأرثوذكسية والمعمودية الأريانية " .

وبعد أن سادت الكلاسيكية فى الفنون الوثنية السابقة للفنون المسيحية والبيزنطية ، وبالرغم من ظهور تأثيراتها الواضحة على الفسيفساء البيزنطية ، إلا أن الفنانين فضلوا - وخاصة فى البداية - الإبتعاد عن هذه الكلاسيكية التى لا تتفق مع طبيعة الفن البيزنطى الدينى ، والتى إتضحت فى كثير من الموضوعات [*] التى يبرز وجودها ، وذلك لأن الفن البيزنطى هو الفن المسيحى حيث المضمون الدينى الذى يسود على غيره ، لذلك " فإن عمق ومدى الأشكال الكلاسيكية يمكن ملاحظتها من خلال التعبير عن الموضوعات المسيحية ، وكان الإهتمام الأساسى فى الفن الكلاسيكى يتمثل فى إدراك البنيان العضوى للجسد البشرى ، وقد ظل ذلك قائماً فى الفن البيزنطى بالرغم من ظهور أسلوب تصوير الشخصيات وتجريدها من ماديتها " [2] . وقد بقيت آثار هذه

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York 1994, P. 43.

(2) Kurt Weitzmann, Classical Heritage In Byzantine Near Eastern Art, Uarious Reprints, London, 1981, P. 49.

(*) ساد على الفن البيزنطى فى العصور القديمة تصوير الشخصيات الأسطورية تبعاً للأدب الكلاسيكى والنصوص المنقولة التى تتخذ أبطالها من الأباطرة والأساقفة .

الكلاسيكية مع مراعاة الإعتماد عليها بصورة مخففة فى تنفيذ نوعية معينة من الموضوعات، بالإضافة للموضوعات الدينية المسيحية - ألا وهى الموضوعات الدنيوية - كما سبق الإشارة - وأكثر ما يميزها أرضيات القصر الإمبراطورى .

ولم تظهر هذه الكلاسيكية بشكلها المثالى فى معالجة الأشكال او العناصر الأدمية، وإنما حاول الفنانون فيها الإقتراب من الشكل الطبيعى للجسم الأدمى، وذلك فى حالة تصوير الشخصيات الأدمية، أما فى حالة تصوير الإله والشخصيات المقدسة التى تسمو لمكانته وقدسيته، فقد إعتمد الفنانون على الشكل المجرد فى سبيل التركيز على الروحانية .

وقد كان الفن المسيحى المبكر بمثابة المرحلة الإنتقالية للفن البيزنطى،وكان أسلوبه بداية واضحة ومحددة له، وقد وصفه بعض المؤرخين بقولهم " إن نشأة هذا الفن المسيحى من الفن الوثنى السابق له، كانت تمثل سياق التعايش بين الأسلوبين الطبيعى والكلاسيكى خلال العهد المبكر " [١] . وكما يلاحظ ان هذا التعايش أدى إلى ظهور تفسيرات جديدة منها أن هذا الأسلوب الكلاسيكى قد إقتصر على الأعمال الدنيوية، أما الفن الدينى فقد إتجه إلى أسلوب تجريدى بعيداً عن تصوير الطبيعة والعالم الحقيقى الواقعى، وذلك تحقيقاً للهدف الروحانى الذى يسمو بالعقيدة، والتحرر من الأسلوب الوثنى القديم حتى لا يكون الفن المسيحى إمتداداً له، كما أن الإعتماد عليه لا يناسب هذا الفن العقائدى، ويقول فى ذلك الكاتب كورت ويتزمان (Kurt Weitzmann):" إن الفن البيزنطى لم يتضمن أى تطور مباشر من الكلاسيكية إلى التجريد الثنائى الأبعاد أو العكس، ولكن الفنانين البيزنطيين يمكنهم إستخدام الطابعين بحرية لتحقيق أغراضاً فنية معينة، وهذه الملاحظات تشير إلى أنه ليس هناك مراحل كلاسيكية أو غير كلاسيكية مستقلة فى الفن البيزنطى " [٢] . وإنما إتخذت مراحل زمنية معينة تفاوتت تأثيراتها وظهورها فى الفسيفساء البيزنطية، وظهرت الكلاسيكية فى صورة موضوعات وأحداث يغلفها الأسلوب التجريدى الذى بدا فى طريقة تناول الموضوعات والشخصيات المصورة داخلها، فعلى سبيل المثال:" موضوعات النزول من على الصليب والعشاء الأخير والسيد المسيح يركب حماراً عند دخوله القدس، جميعها تعنى تفوق الأسلوب التجريدى على

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York 1994 , P.111 , 112 .

(2) Classical Heritage In Byzantine Near Estern Art , Uarious Reprints , London , 1981, P. 72 .

الواقعى ، ومن ناحية المعالجة التشكيلية فيلاحظ فيها إختزال التكوين إلى أبسط شكل له يسمح بأكبر معالجة تجريدية ويجعله أكثر وضوحاً " [١] .

وقد سلك الفنانون فى هذا المجال أسلوباً فريداً يميل بشكل واضح إلى أسلوب فنى يميل إلى التحفظ،وذلك يعد نتيجة طبيعية للدمج بين محاولة الفنانين فى الإبتعاد عن بعض سمات معينة فى كلاً من الأسلوب الواقعى والأسلوب الكلاسيكى فى تنفيذ عناصر تكويناتهم مما يوحى بتجسيمها المادى ، وبين حرصهم عى المحافظة على إظهار تلك الأعمال والتكوينات فى صورة مرئية واضحة . فتظهر الأشكال المنفذة بهذا الأسلوب الجديد ذات بعدين فقط وبعيدة عن التجسيم الذى يوقع الفنانين المنفذين لها فى اخطاء بالغة ، فجاءت الأشكال مسطحة وجامدة تفتقر إلى المرونة والحيوية .

وقد تباين الإعتماد على هذا الأسلوب التحفظى فى الأقاليم التابعة للإمبراطورية ، فقد كانت الكنائس فى العاصمة حريصة على إتباع هذا الأسلوب المتحفظ ، وقد قام الفنانون بإجراء التجارب للوصول إلى أساليب فنية جديدة رغبة منهم فى الخروج عن هذه التقاليد المتشددة ، مما أدى إلى إختلاف الأسلوب الفنى الخاص بتنفيذ هذه اللوحات من منطقة إلى أخرى ، فعلى سبيل المثال صور موضوع التجلى فى كنيستين مختلفتين هما كنيسة القديس أبوليناْر فى كلاسى براڤينا ، وكنيسة القديسة "كاترين" فى مصر ، وقد نفذ هذا الموضوع فى الكنيسة الأولى بأسلوب رمزى،أما فى الكنيسة الثانية فقد غلب عليه الأسلوب التجريدى ، والسبب فى ذلك أن كلاً من الكنيستين السابقتين تمثلان تقاليد تصويرية إقليمية خاصة وإهتمامات لاهوتية مختلفة ، فضلاً عن إختلاف ميول الفنانين وإبداعاتهم فى كل منطقة .

ومن المثالين السابقين يتضح " مدى التعقد الذى وصل إليه التصوير البيزنطى خلال القرن السادس والذى تمثل فى بعض المعالجات الجامدة لهذه الأعمال " [٢] بالرغم من أن هذه الفترة حدث فيها نضوجٌ للتطورات التشكيلية والأسلوبية وخاصة بعد فترة التجريب التى دامت طوال القرن الخامس الميلادى .

---

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London ,1941 , P. 21 .

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York, 1994 , P. 114 .

وقد أدت الصراعات التى قامت ضد الأعمال الفنية فى القرنين التاليين - السابع والثامن - إلى التأثير بصورة واضحة على أسلوب هذه الفسيفساء،فزادت من الإبتعاد عن الطبيعة وساد التجريد بصورة واضحة،وإختفى تصوير الأشكال الطبيعية بشكل ملحوظ ، وأصبح أكثر ما يميز هذه الفترة الميل إلى إستخدام العناصر النباتية والهندسية ذات الطابع الزخرفى ، أما الأشكال الآدمية والحيوانية فقد فقدت الكثير من طبيعتها وقلت التفاصيل الخاصة بالأجسام والملابس،فبدت هذه الأشكال أقرب إلى التخطيطية ، " وأسلوب معالجة الملابس بهذه الطريقة والتصميم الخطى للعيون المحدقة يمثلان تعبيرات واضحة عن التجريد الذى ساد هذه الفترة ، وبلغ أوجه فى القرن الثامن الميلادى .. وأوضح مثال على إتباع هذه المعالجة الثنائية للخطوط يوجد فى فسيفساء أبو لينار فى كلاسى فى الجزئية التى تصور ملابس ﴿ إبراهيم ﴾ وهو يقتاد ﴿ اسحق ﴾ إلى المذبح ٦٧٣ - ٦٧٩ م" (١) .

ولقد إستمرت سيطرة الأسلوب التحفظى على لوحات الفسيفساء حتى القرن التاسع،والذى أطلق عليه بعض النقاد والمؤرخين تعبير " الأسلوب الإقتصادى المتقشف " (٢). والذى بدأ يخفف من حدته العودة إلى الإعتماد على القيم الجمالية التصويرية للفن الكلاسيكى وإستخدام الأسلوب الواقعى محاولة من الفنانين التوصل إلى أساليب فنية أكثر تحرراً وخاصة بعد فترة التحطيم ، وظهور هذه الإتجاهات الفنية الجديدة كان سبباً فى " وضع نهاية لهذا الأسلوب التجريدى فى نهاية القرن التاسع وبداية العاشر الميلادى ، وتحولت الأعمال الفنية إلى المعالجة الطبيعية الكلاسيكية للأجسام والملابس وتعبيرات الوجوه " (٣) . وعرفت هذه الفترة فى الفن البيزنطى بفترة « الإحياء الفنى » والتى أطلق عليها أيضاً « النهضة المقدونية » *، وتميزت الأعمال فى تلك الفترة بالميل إلى التقليد والمحاكاة .

---

(1) Kurt Weitzmann, Studies in the Arts at Sinai, Princeton University Press, New Jersey, 1982., P. 75 .

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London,1941, P. 56 .

(3) Kurt Weitzmann, Studies in the Arts at Sinai, Princeton University Press, New Jersey, 1982., P. 78 .

(*) إرتبطت هذه النهضة بفترة حكم الأسرة المقدونية وذلك يرجع إلى دور حكامها فى رعاية الفن وإقتصرت على البلاط الملكى فى القسطنطينية وإقتصرت عليه وحده .

وقد وصفت كلاسيكية هذه الفترة " بالسطحية فى معالجة الشخصيات وتماثلت فى ذلك مع الأسلوب الطبيعى الذى لا يقدم المثالية البطولية للشخصية المصورة " (١). على غرار ما كان يحدث للفنون الإغريقية ، واقتصرت الكلاسيكية على الموضوعات فقط .

ومن ناحية اخرى كان للتأثيرات الهيللينستية دور واضح فى تغيير طابع الجمود والجفاف الذى سيطر على لوحات الفسيفساء البيزنطية،وإثارة الحيوية والمرونة على تكويناتها مما جعلها تتمتع بالشمولية والإنسانية،مما قلل من هذا الطابع المتشدد الغالب على الزخارف البيزنطية،حيث إتجه الفنانون إلى ربط عناصر الصورة الواحدة مع بعضها من خلال الحركات والإيماءات ، التى بالرغم من بساطتها وتنفيذها فى إطار محدود إلا انها أكسبت هذه الأعمال قدراً من التحرر بصفة عامة .

ويقول فى ذلك الدكتور « ثروت عكاشة » " حملت المنجزات الفنية فى ظل الأسرة المقدونية خلال القرن التاسع إلى ما بعد هذا التاريخ كل دلائل الإحياء الفنى (Renovatio)من ناحية ، ومن ناحية اخرى قدمت طرازاً جديداً معبراً عن إتجاه شكلى جديد على الرغم من إستيعاب هذا الشكل للفن الكلاسيكى اللاحق والفن البيزنطى الباكر ، ونلمس هذا الإحياء فى إتجاهين ،اولهما : كانت معه إعادة إحياء للمنجزات الفنية السابقة لفترة التحريم ، وثانيهما : تعلق شديد بالمنجزات الكلاسيكية " (٢) . والإتجاه الأول يتمثل فى لوحة الجانب الشرقى لكنيسة آيا صوفيا - شكل (١١٥) - اما الإتجاه الثانى فيتمثل فى أغلب اعمال القرن العاشر الميلادى .

" ولم تعد الكلاسيكية تتوافق مع التيار العام خلال القرن الحادى عشر الميلادى " (٣). حيث سلك الفنانون إتجاهاً جديداً نحو المعالجة التعبيرية الأكثر حيوية فى اعمال الفسيفساء ، فظهرت الخطوط الإنسيابية للوجوه والملامح التى حرص فيها الفنان على الإهتمام بإظهار الإنفعالات الخاصة بها،والتى تحمل معان مختلفة وتعكس احاسيس درامية متنوعة . " وقد كان إكتمال هذا الأسلوب التعبيرى وتبلوره خلال القرن

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York, 1994 , P. 194 .

(٢) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢١٧ ، ٢١٩ .

(3) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New_York, 1994 , P.194 .

الحادى عشر الميلادى وهو يتضح فى فسيفساء آيا صوفيا ودير دافنى علماً بأن بدايته كانت فى أعمال الفسيفساء فى باليرمو " (١) .

وأوضح الأمثلة التى تبين هذا الأسلوب فى آيا صوفيا، هى لوحة الفسيفساء التى تظهر فيها كل من العذراء والإمبراطورة « إيرينى » وزوجها بملامح واضحة ، وقد تميز وجه العذراء بالخطوط الرقيقة،مما يوحى بالعذوبة والهدوء . شكل (١١٩) .

وأدى هذا الإهتمام التدريجى بإظهار الإنفعالات أو التعبيرات الوجهية،أن ظهر ما يعرف " بالأسلوب المتكلف الأكثر تأثيراً ومبالغة مع نهاية القرن الثانى عشر ، وأشهر هذه الأعمال التى تتبع الأسلوب المتكلف،الفسيفساء الصقلية فى مونريال " (٢) . حيث تبدو وجوه الشخصيات ذات تعبيرات حزينة وترتدى أجسامهم ملابس تتجعد وتلتف إلتفافات كثيرة ، وهذا ما يميز ذلك الأسلوب المتكلف .

وظهور هذين الأسلوبين لا يعنى إختفاء الأسلوب الآخر،ولكن الإعتماد عليهما يتوقف على تقبل الأقاليم لهما،والتى نشأت بها أو التى إنتقلت إليها عن طريق الفنانين البيزنطيين،اللذين كانوا ينتقلون من إقليم إلى آخر حاملين الأساليب الفنية المختلفة ، والتى كان مصدرها فى أغلب الأحيان القسطنطينية .

وبالرغم من هذه الإتجاهات الجديدة وإجتهادات الفنانين البيزنطيين لتطوير الأسلوب الفنى للوحات الفسيفساء إلا أن هناك بعض الآراء * الخاصة بالناقدين بيرس (Peirce)و تايلر (Tyler) ،حيث " أشار كل منهما إلى الفن البيزنطى بالجفاف والجمود حتى القرن الثانى عشر الميلادى،مضيفين إلى أنه على الرغم من ظهور أفكار جديدة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ، إلا أن الفن البيزنطى إنتهى مع قدوم الفرنجة ونهب القسطنطينية عام ١٢٠٤م ... ولكن جاء رأى العالم الفرنسى جابريل ميليه (Gabrial Millet)معارضاً لهذه الآراء وأشار إلى الإلتفات إلى أهمية هذه المرحلة الأخيرة فى عدد من الإصدارات والدراسات التى تعد هذه الأعمال ذات جودة عالية،والتى كانت نتاج العشرة أعوام الأخيرة ، وكان خطأ « بيرس » و« تايلر » ليس عند تقدير جودة هذا الفن،بل فى سوء تقدير طابع هذا الفن عندما وصفوه بالجمود والصلابة وهو العكس

---

(1) Op. Cit . P. 261.

(2) Loc . Cit .

(*) ذكرت هذه الآراء فى كتاب صغير عن الفن البيزنطى عام ١٩٢٦ ميلادية .

يتميز عن غيره بالحيوية والإنسانية وإحساسه العميق بالبهجة والزخرفة لأن الشخصيات تبدو طبيعية والمشاهد براقة ومكتملة ويتضح فيها الإهتمام بالتفاصيل " [١] . وقد رأينا ميلاد هذا الأسلوب الإنسانى خلال القرن الثانى عشر ، وأوضح مثال لذلك الفسيفساء التى تصور العذراء والقديس يوحنا المعمدان يتوسطهما السيد المسيح فى لوحة الضراعة شكل (١٥٦) ، والتى نلاحظ فيها النظرة التأملية فى عينى كل من السيد المسيح والعذراء فى حين يبدو القديس « يوحنا » متأثراً للغاية وتغلب عليه مشاعر الحزن ، فضلاً عن الطبيعة التى رسمت بها الملامح وخصلات الشعر واللحية التى تخص كل من السيد المسيح والقديس « يوحنا » " ويعتبر هذا النموذج السابق بمثابة بداية الأسلوب الجديد الذى تلازم مع فترة الإحياء الأخرى خلال عهد باليولوجوس " [٢] .

وهذه النهضة التى حدثت فى عهد الأسرة الباليولوجية كان هدفها الأساسى هو زيادة الإهتمام بالتعبيرات الإنسانية ، والعودة من جديد إلى الإتجاه الكلاسيكى فى إبراز البعد الثالث بعد زواله فى القرون التالية للنهضة المقدونية " والذى يتضح من الأمثلة السابقة فى آيا صوفيا التى تتمتع جميع الأعمال فيها بالحيوية والميل إلى التفاصيل فى رسوم الأشخاص والملابس، والتى لا يوازيها أى إتجاه آخر سابق فى الفن البيزنطى ، ... ، بالإضافة إلى فسيفساء كنيسة (المخلص) التى يتبين فيها أفضل الأعمال التى ظهرت خلال حركة الإحياء " [٣] .

وأفضل الأمثلة التى تبرز هذا الإتجاه هى صورة السيد المسيح والعذراء التى نلاحظ فيها دقة الملامح المرسومة ووضوحها والإهتمام بدراسة الملابس وثناياتها فى عباءتهما ، ويتجلى الإهتمام بالتفاصيل فى رسم أصابع الأيدى والتاج الخاص بالأمير « إسحق » الذى رسم فى يسار اللوحة أسفل العذراء ، فى شكل (١٧٨) ، والتى نتبين منها الإختلاف الواضح فى التعبيرات البادية على الوجوه فى هذه اللوحة عن اللوحة السابقة ، حيث يبدو السيد المسيح والعذراء فى ملامح تعكس المشاعر الفياضة المليئة بالحنان والشفقة .

---

(1) David Talbot Rice , Art Of the Byzantine Era , Themes And Hudson , Ltd , London , 1963 , P. 220 .

(2) Loc . Cit .

(3) Op. Cit., P. 222 , 223 .

وبعيداً عن جدران الكنائس تمثل هذه المرحلة " واحدة من أفضل الإبداعات البيزنطية،وهى عبارة عن صورة مصغرة تضم الشهداء الأربعين ،، اللذين تبدو التحفظية على هيئتهم ووضعهم بوضوح وذلك لأنها تتبع النموذج البيزنطى المثالى القديم " (١). وهى كما نرى فى شكل (١٧٩)،حيث الإهتمام بتفاصيل أجسامهم التى رسمت فى حركات طبيعية،كما تبدو الكلاسيكية والتعبيرية على ملامح وجوههم التى توحى بضعف وإستسلام هذه المجموعة من الرجال اللذين أوشكوا على الموت دون أية محاولة للهروب .

وهذه النهضة الفنية الجديدة فى العصور الأخيرة للفن البيزنطى قد أحدثت تجديداً فى فن الفسيفساء " وقد توصل المؤرخ اينالوف (Ainalof)فى ذلك إلى ان الأعمال البيزنطية خلال القرن الرابع عشر تعود إلى مزج أساليب الغرب مع التقليد البيزنطى القديم بحيث تؤدى إلى الأصالة المبدعة ، ومن الصحيح أنه كانت هناك علاقة وثيقة بين البلاط الملكى لأسرة «باليولوجوس» وباقى أوروبا - وخاصة إيطاليا خلال هذه الفترة - ولكن يبدو أن الأعمال البيزنطية هذه توضح مدى التأثير الإيطالى المباشر، ... ، ويمكن إستثناء فسيفساء كنيسة المخلص حيث أنها تخلو من التفاصيل التى تشير إلى أى إستلهام من الإتجاهات الإيطالية " (٢) . وقبة كنيسة فيتى ديجامى(Fetiye Djamii)توضح هذه الإتجاهات الجديدة فى بداية القرن الرابع عشر والتى نلمسها بوضوح عند مقارنة صورة السيد المسيح الذى يحيط به الأنبياء فى القبة ، والتى ظهرت فى شكل (١٣١) ،وهى تبدو أكثر رقة وعذوبة من صورة السيد المسيح الحاكم فى دير دافنى ، شكل (١٢٧) ، والتى تعود إلى القرن الحادى عشر ، فضلاً عن الحيوية البادية فى توزيع جلسات ووضع الأنبياء " وهى تعتبر أفضل وأصغر زخارف الفسيفساء فى القبب البيزنطية من حيث التكوين واللون وتمثل نهاية للفسيفساء البيزنطية والتقليد الأصلى الذى دام أربعين عاماً ... وفسيفساء فينيسيا توضح خصائص هذه المرحلة الأخيرة للمدرسة البيزنطية ومدى إتجاهها إلى التفاصيل الثانوية المكملة للملابس والمعمار،بالإضافة إلى البهجة والخفة التى غلبت على اللوحات بشكل عام " (٣) .

---

(1) Kurt Weitzmann, Classical Heritage In Byzantine Near Estern Art , Uarious R eprints , London , 1981, P. 66 .

(2) Edgar, Waterman Anthony, A H istory of Mosaics , Hacher Art Books , New York , 1935 , P. 229.

(3) Ibid, P. 230 , 231 .

وفى نهاية الحديث عن اسلوب هذا الفن امكن التوصل إلى أنه بالرغم من تعدد الأساليب الفنية وتطورها فى الفن البيزنطى كما ذكر « كورت ويتزمان » " إلا ان الطابع الكلاسيكى لم يزل ابداً فى هذا الفن "(1)، كما ان الظروف البيئية والفنية ساعدت على إستمرار هذا الطابع خاصة أن العالم البيزنطى لم يتأثر بالغرب إلا فى فترة الإحتلال اللاتينى فى القرن الثالث عشر الميلادى ، " وقد افسح الطريق أمام الأسلوب التجريدى * فى القرون الأولى منذ منتصف القرن السابع حتى أوائل القرن التاسع "(٢) . وقد تلازمت هذه الأساليب المتباينة جنباً إلى جنب مع التحفظية التي سادت اعمال الفسيفساء البيزنطية فى ذلك الوقت .

• العناصر الأساسية فى تكوينات الفسيفساء :

تحتل التكوينات الفنية البيزنطية مكانة خاصة وفريدة ، وتختلف عن التكوينات الفنية التى تنتمى إلى العصور الأخرى، وذلك يرجع بشكل أساسى إلى نوع الخامة وطبيعة تنفيذها على مساحات كبيرة من الجدران، مما يتيح للفنان مجالاً أكبر وأوسع لإستخدام عدد أكبر من العناصر الفنية داخل التصميم، فكان من الصعب أن تقتصر مساحة الجدار هذه على رسم شخصية واحدة - بخلاف منطقة المذبح فى الجزء الدائرى البارز فى شرقية الكنيسة اما منطقة القبة التى سادت فيها الصور النصفية للسيد المسيح فكان الفنان يلجأ إلى شغل هذه المساحة من خلال تقسيمها هندسياً بواسطة شرائط طولية مركزها هذه الشخصية وتتجه إلى الخارج - كما أن هذه الجدران تتصل فيما بينها وتمتد إلى أعلى وإلى أسفل وإلى اليمين واليسار ، فذلك كان ادعى إلى إدراك الفنان هذه المساحات الهائلة التى يجب عليه تغطيتها وملئها بمجموعات من الأشخاص والعناصر المحيطة والمكملة لها، والتى ترتبط فيما بينها من خلال موضوعات التصوير الروائى التى إعتمد عليها البيزنطيون فى تنفيذهم للفسيفساء فى الكنائس، كما إندمجت هذه المساحات المتجاورة من خلال بعض الوسائل التشكيلية التركيبية والتى تخلق وحدة بصرية متناغمة ، وقد إتبع الفنانون فى توزيع تكوينات الفسيفساء داخل فراغ الكنيسة اسلوباً خاصاً يعتمد على فكرة التضاؤل المنظورى ** الذى يجعل من الأشخاص

(1) Classical Heritage In Byzantine Near Estern Art , Uarious Reprints , London , 1981, P. 80.

(2) Loc . Cit .

(*) الأسلوب التجريدى الذى ظهر فى تلك الفترة لا يمثل إنحداراً فنياً ولكنه اسلوب مميز للتعبير عن الصفات الروحانيـة .

(**) التضاؤل المنظورى او النسبى يعرف أيضاً بالمنظور السلبى او المنظور العكسى .

او التشكيلات الفنية المصورة فى اعلى الكنيسة تتساوى فى حجمها مع الأجسام المنخفضة والتى تتطابق فى حجمها وإرتفاعها مع الحجم الطبيعى للمشاهد ، وذلك يعنى أن هذه الأجسام العلوية تتمتع بالحجم المذهل إذا إقتربنا منها .

ويمكن الإقتراب من هذا المفهوم إذا تعرفنا على المفهوم الغربى فى التصوير داخل الكنائس،حيث كانت المساحات الراسية مقسمة إلى مساحات افقية متساوية،وبالتالى تتضاءل صورة الشخص المرسوم تدريجياً حتى تصغر فى الحجم وتصبح أكثر قصراً ، وبالتالى " فالإعتماد على المنظور السلبى أو العكسى كان الهدف منه هو الحفاظ على الحجم الجوهرى للصورة من التشوه البصرى " [١] . وبذلك نجح الفنانون البيزنطيون فى التحكم فى رسوم نسب الأشخاص والصور المنفذة على الأسطح المستوية والمنحنية ، وذلك تبعاً لما توقعوه من التشوهات الناتجة عن الرؤية من اسفل الأسطح المستوية،وقد تم رسم الأشكال اكثر إستطالة واكبر فى العرض وخاصة فى الأجزاء العلوية البعيدة .

اما الأسطح المنحنية فيتضح فيها زيادة الإستطالة،فى سيقان الأشخاص - على سبيل المثال - وذلك حيث ان الأجزاء السفلية من اجسامهم تقع فى الجزء المنحنى من جسم القبة أو القبو ، والأجزاء العلوية تقع فى الجزء الأكثر إنحناء ، والذى تقترب فيه زاوية الرؤية من تسعين درجة بالنسبة للمشاهد - وبذلك تظهر الأشخاص بأشكال مشوشة إذا رسموا بنسبهم الطبيعية ، وبإتباع هذا الأسلوب العكسى ، فإن الناظر إليها من أسفل يراها تبدو فى وضع طبيعى إلى حد ما .

ويجب الإشارة هنا إلى أنه قد تم إستبعاد صورة الشخص بالكامل فى القبة ، وذلك لأنه يظهر فى وضع الرقود على وجهه ، أو يبدو انه يسقط من أعلى . وعلى نوع آخر من الأسطح المنحنية مثل المحاريب الراسية تختلف معالجة رسوم الأشخاص التى صورت على الحواف الخارجية للمحراب الشبه إسطوانى ، وهذه الصور يصعب رؤيتها من الأمام ويمكن رؤيتها فقط عند الوقوف فى وسط الكنيسة عن بعد - حيث الضريح المقدس وحواجز الأيقونات - وبالتالى عند النظر إليها من هذه المنطقة يتبين أنها تتضاءل فى العرض أى تبدو نحيلة أكثر من الشكل الطبيعى لها ، وتفادياً لذلك التشوه إضطر الفنانون إلى رسم صور الشخوص بزيادة فى العرض بحيث تكون أكثر سمكاً من الصورة المجاورة لها والتى رسمت فى وضع امامى، وتعد مناظر كنيسة هوزيوس لوكاس نماذج

---

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London , 1941 , P. 31 .

مذهلة ورائعة لهذا الحل " (1) ففى المحرابين الشبه دائريين فى الممر المؤدى لصحن الكنيسة، يوجد منظر غسيل الأقدام ، والشك فى توماس،حيث صور القديس أندرو عند الحافة اليمنى للمحراب ويبدو فيها وكأنه يسير داخل اليمين بخطوة واسعة ورداء منتشر بالعرض فيزيد من تأثير النقوش العريضة حول الكتفين والردفين ، أما القديس « لوقا » على الحافة اليسرى فقد تم تصويره وهو يرتدى نعله ويضع إحدى قدميه على كرسى مرسوم أمامه،وبذلك يتخذ وضعاً عريضاً هو الآخر. وذلك فى لوحة شكل (١٨٠) التى تصور غسيل الأقدام ، وجميع الأعمال التى إتبعت فكرة أو أسلوب التضاؤل النسبى لا يمكن النظر إليها عن قرب أو من وضع المواجهة،لأنها ستبدو سيئة جداً ، وذلك لأنها نفذت بفرض رؤيتها من أسفل ومن زوايا جانبية حسب الإنحناءات المعمارية وإتجاهاتها المختلفة (الرأسية والأفقية والمائلة) داخل الكنيسة .

أما توزيع العناصر نفسها داخل التكوين الواحد فلم يتطلب أبداً الإعتماد على المنظور،لأن الفن البيزنطى يرفض المنظور والفراغ الثلاثى الأبعاد بجانب رفضه للعالم المادى . لذلك لا يتبع القواعد التى تحققه،ويتضح ذلك على سبيل المثال فى لوحة العذراء التى تنتصف كلاً من الإمبراطور قسطنطين و جستنيان ، شكل (١١٧) ، ويلاحظ فيها أن العذراء صورت بإعتبارها جالسة حاملة لطفلها السيد المسيح ، ولكن الواضح غير ذلك فهى تبدو أقرب إلى وضع الوقوف ، وذلك يرجع لعدم مراعاة الفنان إظهار البعد الثالث فى رسم النسب التشريحية لجسدها،فضلاً عن الشكل المتوازى المستطيلات الذى رسم أسفل قدميها،ويتضح فيه الملاحظات السابقة .

وعندما كان التكوين يتضمن العديد من الشخصيات فإن المشكلة الأولى لدى الفنان هى كيفية وضع وترتيب الشخصيات فى مشهد ذا مغزى - دون الإعتماد على المنظور بالطبع - وهذا المعنى سوف يوضح العلاقة بين هذه الشخصيات وبين البيئة المحيطة وحدود اللوحة ، وحتى فى التكوينات البسيطة التى تضم إثنين من الأشخاص فإن معظم الترتيب يمثل عبئاً على الفنان،والفراغ المصور عندما يمتلئ بالعديد من الشخصيات التى تدلى إلينا بالقصة المصورة فإن تكوين المجموعة له أهمية بالغة ، وهذا النموذج الروائى يؤثر على شكل التصميم أكثر من وجود شخصية واحدة أو شخصيتين، "والحقيقة الماثلة فى أن الفنان يروى القصة،لا تشير إلى أنه يقصد التعبير عن حدث معين أو نبأ معين لأن العكس هو الصحيح،خاصة أن الفنانين خلال هذه العصور الوسطى

---

(1) Ibid , P. 32 , 33 .

يصورون القصص من المخطوطات القديمة ، وينقلونها إلى الجمهور الذى يدرك عنها الكثير "[١] . وبذلك يكون التركيز الأساسى على كيفية إخراج هذه القصص الروائية فى صور فنية تشكيلية،وإنحصرت المشكلة أمام الفنانين ورجال الدين فى كيفية بناء التصميم ككل والجمع بين عناصره المختلفة خاصة " وإن مبدعى هذه الأعمال كان هدفهم الرئيسى هو تمثيل الصيغ الرئيسية فى الديانة المسيحية "[٢] ، مع مراعاة وضعها فى قالب الشكل الأخلاقى المرتبط اساساً بالعقيدة والتقاليد الصارمة لديهم والبادية على الشخصيات المصورة التى يتم تركيبها معاً فى الفراغ المحيط بالعناصر والناتج عنها أيضاً .

" والفراغ كصفة من صفات التصميم يعتبر العنصر الوحيد ذو الأهمية الكبرى حيث انه الوسيلة الرئيسية للفنون فى عملية الخلق والمحاكاة .. كما يعمل علي إيجاد الواقع المنعكس من عالم الحقيقة ، وهو يوجد كمعنى لتوحيد الصورة وتكوين ترابطها ، ومهما يكن الغرض منه فقد يمكن التعبير عنه فى أساليب مختلفة ، والطريقة الوحيدة المبسطة هى طريقة تداخل الأشكال كما فى أعمال الفسيفساء البيزنطية "[٣] .

وقد تباينت مساحات الفراغ داخل هذه التكوينات تبعاً لإختلاف الفترات الزمنية التى مرت بها هذه الفسيفساء ومدى تأثرها بالفنون الأخرى ، ففى الأعمال الأولى القديمة وخاصة فى أرضيات القصر المقدس بدت التأثيرات الرومانية فى مساحات الفراغات الممتدة التى تخللت الموضوعات والعناصر الأدمية الدنيوية ، ولكن فى " أوائل الفترة البيزنطية بدأ عمق المسافة الذى إستخدمه الإغريق والرومان فى الإختفاء وبدا واضحاً فى فسيفساء القرن السادس (الموضوعات الدينية) فى كنيسة القديس ڤيتال ، فالمساحة هنا اضعف بكثير مما كانت فى أعمال الرومان رغم أنها موجودة فى ظهور بعض الأفراد امام آخرين "[٤] . وبحلول القرن التاسع الميلادى زادت مساحة الفراغ مرة أخرى ، واصبحت هذه التكوينات خالية من اية مناظر فى الخلفية كما فى تجمعات القديسين ورجال الدين ، بل إكتفى فيها فى بعض الأحيان برسم شخصية واحدة أو بعض الأشخاص تبعاً لقدسيتها،وظهورها منفردة بهذه الكيفية يعتبره البيزنطيون نوعاً من العبادة .

---

(1) Paul Zucher , Style In Painting , Dover Publications, Inc , New York , 1963, P. 48 .

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London ,1941 , P. 5 .

(٣) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصورى ، سعد القاضى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٢٤٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٤١ .

ثم بدأ تدريجياً دخول بعض العناصر الرمزية كالأشجار وجذوع النخيل أو أجزاء من الستائر المتدلية ، وبعض الخلفيات المعمارية سواء كان هذا المشهد داخلياً أو خارجياً ، أو تصويراً للطبيعة الجبلية ، وجميع هذه الأشكال المتعددة الخلفيات توافر وجودها فى معظم تكوينات الفسيفساء فى أغلب الكنائس البيزنطية .

ويجدر الإشارة إلى أن المناظر الكاملة للخلفية فى هذه التكوينات البيزنطية لم تظهر فى منتصف العصر البيزنطى (أو العصور الوسطى البيزنطية) ، والتى أطلق عليها النقاد إسم "الفترة الكلاسيكية " [1] . إلا أنها سادت فى العصور الأخيرة ، والتى كانت بدايتها فى أعمال « دافنى » وبلغت ذروتها فى فسيفساء كنيسة المخلص فى القسطنطينية ، ثم إنتقلت بعد ذلك إلى كنائس ڤينيسيا وصقلية .

وكما يتبين فى شكل (١٨١) الذى يعرض مشاهد متصلة من حياة السيد المسيح ، وتبدو فيه الخلفيات الطبيعية التى تتمثل فى الهضاب والتلال التى ترتفع عن سطح الأرض وتتخللها المياه التى تظهر على الجانب الأيسر ، أما الخلفيات المعمارية فتظهر فى الجانب المقابل فى صورة رمزية مبسطة ، وهذه الخلفيات تحقق عنصرى الثبات والإستقرار فى التصميم "وأعمال الفسيفساء فى كنيسة المخلص تتميز بالإختلاف الشديد عن الأسلوب القديم لأن التكوين والمضمون أكثر تحرراً ، ويتضح الإهتمام بتصوير الطبيعة وكذلك الولع بالتفاصيل المألوفة ، وإتباع قواعد المنظور وإظهار الحركة " [2] . وقد توافرت هذه السمات بوضوح فى المثال السابق .

ويجب الإشارة هنا إلى أن الفنانين البيزنطيين إعتمدوا فى تنظيمهم لمجموعات الشخوص وعلاقاتهم بالخلفيات المرسومة فى هذه التكوينات على طريقتين إرتبطت كل طريقة بالإتجاهات الفنية التى سادت الفن فى الفترات الزمنية المختلفة ، ففى الفترات الأولى تجاهل الفنانون الإحساس بالعمق الذى يعد أحد عناصر التكوين الأساسية معتمدين فى ذلك على التجريد الذى يسلب الأشخاص طبيعتها فتبدو متراصة فى تتابع يفقد العمل كثيراً من حيويته وينتج عنه إنفصال الشخصيات وعدم تجانسها معاً ، وأوضح مثال لذلك مشهد القديسين والقديسات فى كنيسة القديس أبو لينار الجديدة فى شكل (١٠٢) .

---

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London ,1941 , P. 3 .

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacker Art Books, New York, 1935, P. 228 .

أما الطريقة الثانية فهى التى إعتمدوا فيها على محاولة إظهار البعد الثالث للشخصيات المصورة والمشاهد الطبيعية والتى إقتربت فى أسلوبها من الفنون الهيللينستية، والتى برزت بوضوح فى أواخر العصور البيزنطية،وبالأخص منذ بداية القرن الثانى عشر وتبلورت فى عهد آل باليولوجوس فى أعمال كنيسة المخلص،كما سبق الإشارة إليها .

وقد راعى الفنانون البيزنطيون فى هذه التكوينات دقة المعالجة التشكيلية،من خلال حرصهم على توافر مجموعة من القيم الجمالية التى تحققها العناصر التشكيلية وأسس التصميم المختلفة . " والعناصر التشكيلية أو مواد الفن تتكون من قيمة الخط الفاتح أو القاتم والظل والنور وهى درجات ظلية لونية ، ومن اللون والملمس ، والشكل. وبترتيبها وتكوينها وتكاملها يعطينا ما نسميه العناصر التى هى عبارة عن الأشكال المجسمة والفراغات والمساحات الهندسية والمساحات القائمة والفاتحة وكذا الفراغ " [١]. وهى كما رأيناها فى الفسيفساء تحتوى على أجسام الأشخاص ذات الخطوط الجامدة والحادة والتى تبتعد عن التجسيم بالرغم من حرص الفنانين فيها على إظهار الضوء والظل،فضلاً عن الأشكال المعمارية ، أما المساحات الهندسية فقد توافرت بشكل ملحوظ فى الأطر الخارجية المحددة للوحات وبعض الزخارف التى تخللتها،ولذلك فى فترة التحطيم،وقد استمر ظهور هذه العناصر حتى بعد تلك الفترة .

أما أسس التصميم " فتضمنت بعض الأسس كالسيطرة والتكامل (الترابط) والتوازن والترديد (الإيقاع) والنسب ، ... وهى تعمل على تجاوب التصميم وجودة العمل الفنى المصور " [٢] . فالتأثير الفنى للوحة ينتج عن العلاقات المتبادلة بين هذه الأسس السابقة وإندماجها معاً - والتى تحققها العناصر المرسومة - فمن الصعب الحصول على هذا التأثير من خلال تفاعل إثنين من الأسس فقط ، وإنما العمل الناجح هو الذى يتضمن العديد منها ، والتى تحقق المتعة البصرية والنفسية .

وهذه الأسس التى تكسب العمل الفنى - وهى لوحات الفسيفساء البيزنطية - بعض القيم الجمالية ، تتوقف على عنصرين أساسيين فى التصميم ، وهما الحركة واللون حيث يقوم كل منهما بدور هام فى تميز تكوينات هذه الفسيفساء عن غيرها من فنون الفسيفساء الأخرى ، وفيما يلى يتم تناول كل عنصر على حده مع بيان مدى أهميته فى تكوينات الفسيفساء البيزنطية :

---

(١) برنارد مايرز ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصورى ، وسعد القاضى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٢٣٥ .

(٢) المرجع السابق ، نفس المكان .

أولاً : الحركــة :

" الحركة تمثل العنصر الأساسى الأصلى فى العمل الفنى ... ، وهى تعنى الطاقة الكامنة التى تحدد الحدود الخارجية للعمل ، وتشكيل جميع الأجزاء داخل هذه الحدود الخارجية له " (١). والإحساس بالحركة يمكن ملاحظته من خلال الخطوط والعناصر المرسومة ومحاولة الربط بين هذه الأجزاء التى تم تخطيطها مما يحقق العلاقة التشكيلية المرئية فى اللوحة ، والتى يشعر بها المشاهد ويتفاعل معها ، وبذلك "تظل الحركة العنصر الأكثر جاذبية لأنها تتضمن تغيراً فى الظروف البيئية ، وهذا التغير يستدعى رد الفعل أو الاستجابة له ، وذلك من خلال العناصر المرسومة المتقابلة وإنفعال المشاهد بها وإستجابته لها " (٢) . ومن ثم كان الهدف من إستخدام الحركة هو إشاعة الحيوية داخل العمل وخارجه .

ويمكن الحكم على جودة العمل الفنى من خلال حركته التى تتمثل فى مسار الخطوط والمنحنيات وإتجاهاتها،وهى ذات التأثير الأقوى،وليس من خلال الحركة الناتجة عن الأضواء والظلال أو التحولات من الظلال إلى الأضواء أو العكس .

ويؤكد ذلك . بيرينسون بيرنارد (Berenson Bernard)بقوله : " إن الرسم الجيد يماثل مرادفاً آخر للحركة ، واللوحة الجيدة تمثل عملاً فنياً له قيمة،مليئاً بالمعانى المطلوبة من هذا العمل المصور ، ولكنها تظل مجرد رسم طالما أنها لم تتضمن الحركة ، لأنها حينما تتضمن هذه الحركة يمكننا ان نقول أنها تتضمن الجودة والأسلوب أيضاً المميز لها " (٣). وذلك يعنى أن أسلوب العمل الفنى يتحدد بواسطة حركته التى من خلالها يمكن تمييز نوعية العمل وتقييمه .

---

(1) Berenson Bernard , Aesthetics And History , Doubleday Company , Inc , Garden city , N. Y. 1954 . P. 78 .

(2) Arnheim Rudolf , Art And Visual Perception Unviersity Of California Press, Berkeley Los , Angeles , London , 1984 . P. 373 .

(3) Aesthetics And History , Doubleday Company , Inc , Garden city , N. Y. 1954 . P. 83 .

الحركة فى الفسيفساء البيزنطية وأنواعها :

يمكننا تتبع الحركة فى الأعمال الفنية من خلال جانبين وهما الثبات والتغير ، وقد توافر هذان العاملان بشكل واضح فى الفن البيزنطى الذى إتسم أسلوبه بالجمود والصلابة ، وذلك يرجع إلى جفاف غالبية العناصر والأشكال المرسومة التى سيطر عليها السكون التام الخالى تماماً من أية حركة - نتيجة التعاليم الصارمة المتشددة فى ذلك الوقت - ولكن هذه الحركة ظهرت فى الفسيفساء البيزنطية بشكل يختلف عن صورتها المباشرة والمألوفة ، وذلك تبعاً لطبيعة هذه الفسيفساء المنفذة داخل الكنائس والتى كانت تتطلب معالجة تشكيلية خاصة من خلال الربط بين اللوحات وبعضها ، وقد حاول الفنانون البيزنطيون تحقيق هذا العنصر الحركى عن طريق تكييف الموضوعات والشخصيات المرسومة فوق الأسطح المعمارية ذات الأشكال المختلفة ، وقد إعتمدوا فى ذلك على تقسيم رؤية الحركة إلى ثلاثة أنواع هى :

١- الحركة المرئية (المباشرة) : فى اللوحة والناتجة عن تغير إتجاه الخطوط والتغيير فى أوضاع أجسام الأشخاص المرسومين .

٢- الحركة المحسوسة أو المدركة (الغير مباشرة) : وهى الناتجة عن تغير الألوان الساخنة والباردة وظلالها وإنتقالها التدريجى والمفاجئ ، وهذا النوع ينتج أيضاً عن حركة التركيب الداخلى للكنيسة .

٣- حركة العين نفسها المرتبطة بالمشاهد المتواجد داخل الكنيسة .

وقد إعتمد الفنانون على العامل الثانى فى تنفيذ أعمال الفسيفساء تبعاً للتركيب الداخلى للكنيسة ، وإختلفت نوعية الحركة حسب التخطيط المعمارى الخاص بكل كنيسة فبالنسبة للتخطيط البازيلكى المستطيل والذى يحتوى على سلسلة من المناظر المتتالية والتى تتحدد بدايتها ونهايتها وتسير فى إتجاه محدد يتوازى مع تسلسل الموضوعات ، مما ينتج عنه نوع من الحركة الإيقاعية المستمرة من المدخل إلى المحراب ، والتى سيطرت على البناء العام للكنيسة ، وأشهر النماذج التى تجسد هذا النوع من الحركة ، هو مشهد القديسين والقديسات اللذين رسموا فى حركة متتابعة ، ويتجهون بأجسامهم الساكنة إلى منطقة المذبح وتربط بينهم التيجان وأكاليل النبات والزهور التى يحملونها فى أيديهم .

اما الكنيسة ذات القبة المركزية ، فنلاحظ فيها نوع آخر من الحركة الدائرية التى تأخذ العين فى إتجاه دائرى يسير حول المركز، كما تتخذ هذه الحركة الإتجاه إلى اعلى حيث تصل إلى اقصى إرتفاع لها فى مركز القبة ، وبالرغم من ثبات وضع الشخصيات المرسومة فى تلك القبة ، " إلا ان تركيب القبة نفسه يحقق فى الواقع حركة إيقاعية منتظمة تعتمد على الترتيب الإشعاعى للأشخاص الصادرة من المركز " (١) . مما يجعل حركة العين ترتد مرة أخرى فى إتجاه عكسى لأسفل حيث الموضوعات المصورة أسفل القبة . وكان قديماً يتم التعبير عن هذه الحركة من خلال إتساع إنفراج سيقان الأشخاص وتداخلها - مع ثبات الجذع نفسه فيبدو الجسد فى حالة ثبات - وبذا تقترب كل شخصية من الأخرى ، وبدا ذلك واضحاً فى قبة معمودية رافينا (المعمودية الأرثوذكسية) شكل (٥٨) . وكانت هذه إحدى الوسائل المتعددة المستخدمة لكى تجعل صور الأشخاص متصلة وتتحرك بإستمرار .

اما الكنائس ذات القباب المتعددة فكل شئ فى الأجزاء المقببة يرتبط إرتباطاً وثيقاً مع الأشكال المجاورة له بدون حدود صلبة أو حواجز توقف النظرة المتجولة ، وذلك لأن الحواف المستديرة للأجزاء المعمارية الداخلية تقود العين فى حركة مستمرة من جدار لآخر حسب إتجاهاته المختلفة التى تتغير بإستمرار .

وقد إعتمد الفنانون على وضع صورهم فى كوات أو محاريب وعلى اسطح منحنية ومقوسة ، وهذه الأسطح المنحنية أو ذات الزوايا تحقق ما لم تحققه الأسطح المستوية من حيث الإحساس بالحركة ، فالشخصيات التى كانت على الأرضية المسطحة تلتفت نصف إلتفاتة فقط نحو بعضها ، اصبحت الآن تواجه بعضها وجهاً لوجه دون ان تتخلى عن منظرها الأمامى الملئ بالعظمة ، وتصوير الشخصيات على الجانبين المتقابلين للكوات المنحنية أو ذات الزوايا فإنها تواجه بالفعل بعضها وجهاً لوجه فى المساحة الحقيقية وتتحدث مع بعضها البعض فى إيقاع ملئ بالحركة الناتج عن إتصال هاتين الشخصيتين المتقابلتين من خلال الفراغ الطبيعى فى الكنيسة وإتجاه المحاريب . ومن ذلك يمكن التوصل إلى ان " الجزء الجوهرى لحركة التركيب الحيوية يكمن فى تأثيرات البروز الفراغى للكنيسة والتى اضفت على صور الموضوعات صفة الطبيعية والمرونة والتألق والسحر الخاص ، وليس التصميم المسطح " (٢) .

---

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London ,1941 , P. 18 .

(2) Ibid , P. 25 .

أما الحركة المباشرة فهى التى يمكن ملاحظتها فى اللوحات نفسها والتى تحتوى كل منها على موضوع خاص يختلف عن الآخر، وتتحقق هذه الحركة فى موضوعات الفسيفساء البيزنطية من خلال إثنين من العناصر، وهما العناصر الخطية والعناصر الآدمية ، والعناصر الخطية تجسدها فروع وأوراق النباتات المتداخلة والمتشابكة ، والخطوط الهندسية التى تملأ الأطر الخارجية للوحات ، وذلك يرجع إلى " أن طبيعة الخط هى نقل الحركة مباشرة وقد يكون إتجاهه مستقيماً أو منحنياً ، منفصلاً أو ممتداً ... والتأثير الحقيقى للحركة ينتج عن وجود مساحات وإشكال - ذات ألوان فاتحة وقاتمة - وكذلك تنتج الحركة المحورية والمائلة "(١) . التى تغلب على العمل الفنى وتحدد إتجاهاته العامة .

وهذه العناصر الزخرفية ظهرت بوضوح فى أوائل العصر البيزنطى فى فسيفساء كنيسة القديس فيتال بشكل خاص ، التى إشتملت على تفريعات أوراق نبات الأكانثوس التى تسير فى خطوط دائرية منحنية تلتف يميناً ويساراً فى جميع أنحاء المساحة المنفذة فى شكل (١٢) ، والذى ساعد على تأكيد هذه الإتجاهات التضاد اللونى الناتج عن تبادل اللونين الأزرق والذهبى فى أوراق الأكانثوس .

أما العناصر الآدمية : فقد إعتمد عليها الفنانون بشكل أساسى فى تحقيق هذا النوع من الحركة ، وذلك " لأن الجسم البشرى يمثل أداة هامة للتعبير عنها " (٢). وبواسطته يمكن تحديد مدى حجم الحركة ومدى قوتها، وذلك عن طريق العلاقات التى تحدثها حركات الأجسام المختلفة مع بعضها داخل اللوحة .

وفى القرون الأولى لفن الفسيفساء البيزنطى سيطر السكون والثبات على أغلب صور الأشخاص التى رسمت فرادى أو مجموعات متخذة الوضع الأمامى ، وقلما يبدو هذا الجسد متحركاً إلا من خلال بعض الإشارات والإيماءات البسيطة التى نلاحظها من خلال صور السيد المسيح أو العذراء التى تحمل السيد المسيح، التى إكتفى فيها الفنان برفع الكف أو الساعد فى حين يظل باقى الجسد ساكناً عديم الحركة ، وكانت هذه الحركات المحدودة المقيدة تبدو جافة بدرجة مبالغ فيها ، وكانت معقدة ومتشابكة أكثر من اللازم وكان ينظر إليها كأحد العوامل التى تحقق الإتصال الضرورى بين شخصيتين ، كما

---

(١) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة : سعد المنصورى ، وسعد القاضى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٢٣٧ .

(2) Arnheim Rudolf, Art And Visual Perception, Unviersity Of California Press, Berkeley Los Angeles, London, 1984. P. 405.

يتضح من صورة العذراء وهى تحمل السيد المسيح ، شكل (١٨٢) ، ويمكن مقارنة مدى التطور الذى طـرأ على الأسلوب الحركى فى تغيير أوضاع الشخوص،من خلال شكل (١٨٣) التى تقف فيه العذراء تحمل السيد المسيح طفلاً فى وضع شبه أمامى ، وهى تميل برأسها وعنقها لتنظر إليه فى حوار يغلفه الرقة والمرونة ، كما يلاحظ أيضاً تغير وضع ذراعيها لتحمل السيد المسيح بعيداً عنها إلى حد ما بالمقارنة بالوضع السابق الذى إلتصق فيه جسده بجسدها ، وتؤكد هذه الحركة ثنايات عباءتها التى تنسدل من أكتافها والتى تزداد فى الناحية اليسرى من اللوحة نتيجة لحركة الذراع اليمنى المرفوعة لأعلى .

وقد قسم فرنسوا ديليزار (François Delsart)* الجسم البشرى إلى ثلاثة مناطق وأشار إلى كيفية الإستفادة من الحركات الطبيعية المرتبطة بكل منطقة منه على حدة والتى تساهم بقدر كبير فى نقل الإنفعالات والحالات الشعورية المختلفة المراد التعبير عنها ، وهذه المناطق هى : " ١- الرأس والعنق وهما يمثلان منطقة العقل ، ٢- القفص الصدرى يمثل المنطقة الروحية الوجدانية ، ٣- أما الجذع والفخذين فيمثلان المنطقة الحركية بالإضافة للساعدين والأقدام المتصلين بالجذع ويمثلون وسيلة الإتصال أيضاً بالعالم الخارجى ، والساعدين لهما خاصية عاطفية بينما الأقدام المرتبطة بالجزء السفلى من الجذع لهما سمة حركية طبيعية ، وكل جزء فى هذين القسمين ينقسم إلى ثلاثة مناطق أيضاً ، ففى الذراع هناك الجزء العلوى منه (العضد) وهو يعكس السمة الطبيعية ، والجزء السفلى منه (الساعد) تعكس سمة روحية عاطفية ، واليدين تعبر عن السمة العقلية ، وحركة مفصل الركبة تعطى سمة طبيعية ، والجزء العلوى من الساق (منطقة الفخذين) تعكس السمة العاطفية والروحية أيضاً ، وأخيراً القدم تعطى السمة العقلية أيضاً ، وهذا الوصف يعد مزجاً بين مواقع أعضاء الجسم وما ينتج عنها من وظائف حسية وطبيعية "(١) .

وبذلك تساهم الحركة بدور فعال فى تفسير المعانى الخاصة بالموضوعات المصورة ، والتى برزت بوضوح فى الموضوعات الدينية البيزنطية حيث أنها إمتلأت بتجمعات الأشخاص المختلفة الأوضاع والحركات التى كانت فى البداية يتم التعبير عنها من خلال الأيدى الممدودة والملابس المتطايرة ، وكان الهدف منها هو سد الفجوات الفراغية التى

(*) معلم الرقص الفرنسى .

(1) Ibid P. 405 .

تتخلل صور الأشخاص فى المنظر لزيادة الإيقاع بالإضافة إلى أنها كانت محاولات بسيطة لصياغة الإتصال والإندماج بين الصور الآدمية وإستبعاد ظهور هذه العناصر فى صفوف عديمة التجانس وتفقد الإستمرارية .

وهنا يجب الإشارة إلى ان حركة الشخص المصور داخل اللوحة تمثل حدثاً فى الفراغ وذلك يعنى أن تصوير موضوعات الإحتفالات الدينية تتضمن الكثير من الحركة ، ولكن لم تظهر هذه الحركات البشرية بشكلها الطبيعى إلا فى العصور الأخيرة من الفن البيزنطى ، كما يتبين ذلك من فسيفساء كنائس دافنى وهوزيوس لوكاس حيث " تتميز فسيفساء دافنى بالتفوق الملحوظ وتباين وأناقة التصميمات وثراء الألوان والإبتكار فى معالجة الحركات وتفسير المضمون وإمتداد الخطوط وتصوير الأجسام "[١] . كما يبدو فى شكل (١٨٤) الحركات المتباينة للملائكة والتى تتمثل فى إنحناء الجزء العلوى من اجسامهم فتشمل حركة الرأس والعنق والجذع والأذرع ، مما يوحى بإحساس الشامل بالحركة التى تضفى على المشهد الطبيعية والحيوية والمرونة ويلاحظ أن هذا المشهد قد جمع بين نوعين من الحركة حيث يبدو القديس يلتفت ناحية العذراء برأسه ويتجه بذراعه وساقه إلى الناحية اليمنى من اللوحة وصورة القديس بهذا الشكل تجسد نوعاً من الحركة الساكنة .

اما فى هوزيوس لوكاس فقد إحتوت أعمال الفسيفساء فيها على العديد من الحركات الإنفعالية القوية والتى تحققت من خلال تصوير الموضوعات داخل حدود الأطر المستديرة ، التى تفرض على الفنان محاولة تكييف العناصر المرسومة بالداخل مع هذا الإطار الخارجى ، وسبيل الفنان فى الربط بين عناصره هو المبالغة الشديدة فى حركات الأشخاص وإختلاف أعضائهم من خلال الحركات القوية للأذرع الممتدة والأقدام المتعارضة بالإضافة إلى تطاير الملابس ذات الثنايات المتعددة ولهذا السبب " يتميز أسلوب فسيفساء هوزيوس لوكاس بالمرونة والحيوية التى تتناسب مع حجمها الصغير ، وتتميز الأقمار الصغيرة بوجود الموضوعات الدينية مثل الصلب والصعود والتى تستدعى وضع تصميم قوى "[٢] . يغلب عليه الطابع الحركى الذى يربط الأطر ببعضها ، " أما كنيسة نيامون فتتمتع تصميماتها بالبساطة والتركيبات المليئة بالحيوية والمزدحمة بالشخصيات "[٣] .

---

(1) Edgar, Waterman Anthony, , A History of Mosaics, Hacher Art Books, New York, 1935, P. 172 .

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London ,1941 , P. 58 .

(3) Ibid , P. 59 .

وكنيسة آيا صوفيا تحتوى على أفضل الأعمال التى تكشف عن إتجاه مختلف تماماً بعيداً عن سكون الحركة،التى بدأ يحل محلها مفهوم إنسانى واقعى والذى يتضح فى لوحات الفسيفساء الخاصة بتصوير حياة السيد المسيح والعذراء،وموضوع الميلاد على سبيل المثال ، " ويبدو فيها الرغبة فى تخفيف الأشكال وإختفاء الوجود البشرى المادى عليها ، وهذا الإتجاه هو الذى حرر الفن الدينى من القيود التى فرضها العالم البيزنطى الكلاسيكى ، والذى يمثل احد السمات الأساسية التى نراها فى الأعمال اللاحقة فى القسطنطينية " [١] . ويرجع السبب فى زيادة الإحساس بالحركةفى التكوينات البيزنطية إلى عودة التأثيرات الهيللينيستية التى حاولت التقليل من تأثير هذا النظام المتشدد الصارم فى أوضاع الأشخاص وحركاتهم ، " وخلال القرن الرابع عشر الميلادى تظهر الحركات الإنسانية بوضوح والتى حلت محل الصرامة والجمود فى تصوير الشخصيات المقدسة " [٢] . والتى تجلت فى أعمال الفسيفساء فى كنيسة المخلص فى كورا (Chora)، كما تبين فى شكل (١٨١) الذى يلاحظ فيه أن وضع الأشخاص فى المساحة المصورة وإتجاهات رؤوسهم وحركات الأذرع والجذوع تتخذ إتجاهاً دائرياً يدور حول المركز،الذى رسمت فيه دائرة إمتلأت بالكتابات والأشرطة الزخرفية ، مما يجعل المشاهد ينتقل برؤيته من مشهد إلى آخر من شخص إلى آخر،حسب حركاتهم المتتالية والمترابطة ، ويشير ارنهايم رودلف (Arnheim Rudolf) " إلى اهمية هذه الحركات المرئية التى تعد مصدراً للإلهام الفنى لأنها هى المسئولة وحدها عن التعبيرات والمعانى المختلفة " [٣] .

وبالإضافة إلى فضل الأساليب الهيللينستية فى تأكيد عنصر الحركة فى هذه التكوينات ، فقد كانت هناك آثاراً للفنون الغربية ويذكر هنري ستيرلين (Henri Sturlin):

" أن البزنطيين اللذين نجحوا في التوصل إلى هذه المهارات الفنية خلال القرن الرابع عشر الميلادي يشهدون على أنهم يتشابهون في بعض السمات التي تواجدت في فن الباروك الذي يميل إلى أسلوب التصنع والتكلف في التصوير " [٤]

---

(1) Henri Stierlin , Orient Byzantine (De Constantionple Al Armenie et de Syrie en Edhiopie), Office du Livre S . A . Frilourg (Suisse) , 1988 , P. 211.

(2) Loc . Cit .

(3) Art And Visual Percoption Unvlersity Of California Press, Berkeley, Los Angeles , London , 1984 . P. 408 .

(4) Orient Byzantine (De Constantionple Al Armenie et de Syrie en Edhiopie), Office du Livre S . A . Frilourg (Suisse) , 1988 , P. 211.

وبالرغم من إزدهار الحركة ووصولها إلى هذا المدى الملحوظ فى أعمال الفسيفساء البيزنطية فى العاصمة إلا أنه " ظلت هناك بعض الأعمال التى ظل فنانوها محتفظين بالوضع الأمامى لصورة الشخص المرسوم الذى يتميز بالسكون التام،وخاصة الصور المخصصة للعبادة مثل التعبيرات الدينية العريضة التى تغطى جدران الكنائس واللوحات الصغيرة المحمولة،حيث سيطرة الروح المسيحية الشرقية القديمة التى سادت القرون الأولى فى العصر البيزنطى،والتى تميزت أعمالها فى ذلك الوقت بعدم الميل إلى تصوير الحركة والبعد عنها حتى فى التعبير عن الصورة الطبيعية لها "(١) .

وينبغى الإشارة إلى أن زيادة المبالغة فى الإعتماد على هذه الحركة تتجلى فى أعمال الفسيفساء الغربية خارج أنحاء الإمبراطورية فى كل من صقلية وفينيسيا التى كانت تحمل كنائسها الطابع البيزنطى الأصيل فى تنفيذ الفسيفساء،كما يبدو فى أعمال كنيسة بلاتينيا التى تنم عن الحركة القوية مع المهارة فى التصوير والخلفية المليئة بالتفاصيل الدقيقة .

أما كنيسة « مونريال » فهى تحتوى على مجموعة من الأعمال التى تصور موضوعات الصيد المليئة بالحركات والأوضاع المتعددة ، كما فى شكل (١٨٥) الذى رسم فيه الصياد بحركة عنيفة حيث تغيرت فيها أوضاع جميع أجزاء جسده ، ونلحظ إهتمام الفنان فى التعبير عن قوة حركته وهو يمسك القوس ويصوبه بقوة نحو فريسته ، مما نتج عنه سقوط الطيور على جانبى الشجرة .

وهناك نموذج آخر يصور هذه الحركة فى كنيسة القديس "مرقص"،كما فى شكل (١٨٦) الذى يعرض جزئية من مساحة الفسيفساء التى تصور فتاة وهى تؤدى بعض الحركات الراقصة ـ وهى تجسد شخصية سالومى ـ وتحمل طبقاً فوق رأسها به رأس يوحنا المعمدان التى أمر الملك « هيردوس » بقطعها بعد تآمر هاهى ووالدتها عليه . وهذه الحركات من النادر ظهورها أو تصويرها فى الفسيفساء البيزنطية بصفة عامة ، ولكنه بالرغم من ذلك فقد وصفت هذه الحركات المبالغة بأنها ميكانيكية وغير إبداعية،حيث لا يتوافر فيها البراعة الفنية فى تلقائية الحركة .

وأهم الأسباب التى يجب الإشارة إليها والتى ساعدت فى تبلور الأسلوب الحركى وتضوجه بهذا الشكل،هو الإهتمام بالعنصر اللونى الذى يعد بمثابة العامل المدعم له ، وذلك من خلال إنتقاء الدرجات اللونية الساخنة والباردة،وكيفية توزيعها فى لوحة الفسيفساء ، مما يمكن من تأكيد قوة الحركة وتحديد إتجاهاتها فى هذه اللوحة .

---

(1) Loc . Cit .

• ثانياً : اللون وأهميته فى الفسيفساء البيزنطية :

يعتبر اللون من أهم العناصر التشكيلية فى التصميم والتى تتصل إتصالاً واضحاً بعين المشاهد للعمل الفنى ، ومن خلاله يستطيع الفنان الوصول بالعمل الفنى لأقصى مراحله الجمالية ، كما أنه يعتبر الأداة التى يعبر بها الفنان عما يصوره من موضوعات تتفق وروح عصره ، " واللون يمثل موضوعاً من الصعب التعامل معه لأن الألوان تنتمى إلى عالم الواقع ولا تعد مجرد أحاسيس متصورة "(١) . ويضيف ، الأستاذ أبو صالح الألفى ، الذى ذكر رأى رسكن (Raskin) الذى رأى أن البشر جميعاً متى تم تنظيمهم وإعتدال مزاجهم يتمتعون بقيمة الألوان ، هذه الألوان التى تسبب الراحة الدائمة والبهجة الحقة للقلب البشرى ، وقد أضيفت بسخاء على أرقى المخلوقات وصارت دليلاً رائعاً على الكمال فيها "(٢) . وذلك يعنى أن اللون موجود فى الطبيعة ، ومهما إختلفت هذه الألوان الحقيقية أو خرجت عن الصورة المألوفة لها فى تصوير الأشكال إلا أنها ستظل دائماً تستمد أصولها من الطبيعة ، ولا يمكن أن يوصف العمل الفنى بالجودة لمجرد تطابق ألوان عناصره مع الواقع كما يذكر الناقد هربرت ريد (Herbert Read) قائلاً : " إن إستعمال اللون بقصد الواقع يكون له إعتبار ثانوى "(٣) . وتوجد إعتبارات أخرى يمكن من خلالها تقييم العمل والحكم عليه ، فهناك بعض الأعمال التى يمكن أن تتفوق من الناحية اللونية إذا توافرت فيها العلاقات اللونية المتجانسة والمتوافقة والتى تضفى عليه قيم فنية خاصة كالإيقاع والتوازن .

واللون يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالضوء حيث لا يمكننا رؤية الألوان الخاصة بأى شكل من الأشكال الطبيعية إلا من خلاله ، والفنان من خلال الضوء ينتج العديد من الدرجات اللونية فهو يتيح للعين فرصة رؤية هذه الدرجات المتنوعة والمشتقة من اللون الواحد .

وتنقسم الألوان إلى ألوان ساخنة وألوان باردة ، وللتعبير عن الضوء (أو مناطق الضوء) ، إعتمد الفنانون على الدرجات اللونية الساخنة ، أما الألوان الباردة فأصبحت أكثر ملاءمة لتصوير الظلال ، كما أن الألوان الساخنة أو الدافئة توحى بالقرب ويستخدمها الفنان فى التعبير عن العناصر الأمامية ، أما الباردة فهى توحى ببعد

---

(1) Berenson Bernard , Aesthetics And History , Doubleday Company, Inc , Garden City , N. Y. 1954 . P. 87 .

(٢) الفن الإسلامى ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

(٣) نفس المكان .

الأشكال وهدوئها ، وهذه الخاصية إعتمد عليها الفنانون فى تحقيق المنظور والإيحاء بالبعد الثالث الذى إبتعدوا عنه فى الفسيفساء البيزنطية ، فقلما يظهر فى هذه اللوحات ، كما انها تساهم فى الإحساس بالحركة فى اللوحة فالإنتقال من الألوان الساخنة إلى الباردة يعطى حركة نحو الداخل فى حين يعطى التحكم فى قوة الألوان إلهاماً بالمساحة فى الفضاء "(١) .

وترجع اهمية اللون إلى انه يكسب العمل الفنى قيمة جمالية " فاللون هو الذى يخدم الوظيفة ويخدم الشكل والنموذج،ويعد ذلك يخدم القيم المحسوسة والحركة داخل العمل ، كما يمكنه تفسير الأشكال وصياغة الكتل والتكوينات ويساعد على إستيعاب المشاهد (المتذوق) له. والأهم من ذلك ان اللون تابع للحركة ويتدخل فى إدراكنا الحقيقة الطبيعية للأشياء،وهو يقوم بدور هام فى تكوين الأضواء والظلال " (٢) . وهذه الأضواء والظلال تجسد العناصر المرسومة ، سواء كانت الوانها حقيقية أو غير حقيقية عندما يستخدم الفنان بعض الدرجات اللونية التى ليس لها علاقة بالألوان الطبيعية،تحقيقاً للطابع الزخرفى أو التجريدى " والألوان تخدم الزخرفة فى المقام الأول " (٣) . وهى تؤدى إلى تحقيق نفس الهدف الجمالى .

كما أن اللون يكسب العمل الفنى بعض الصفات التشكيلية مثل السيطرة والترديد (الإيقاع) والتكامل (الترابط) ، ونلمس عنصر السيطرة فى سيادة درجات لونية بعينها فى مساحة اللوحة أو سيادة لون واحد فقط،وذلك عندما يلجأ الفنان إلى إستخدام لون واحد فى التعبير عن معنى رمزى،كما يتبين من لوحات الفسيفساء البيزنطية التى غلب عليها اللون الأزرق كرمز للسماء أو الإحساس باللانهائية واقتصر إستخدامه فى ملابس العذراء والسيد المسيح ، " ويرمز اللون الأزرق إلى السماء ويرتبط اللون الأحمر من جهة أخرى بالمعاناة حيث تظهر العذراء فى عباءة زرقاء ورداء أحمر اللون للجمع بين عناصر السماء وعناصر الألم فى شخصيتها " (٤) . ويتضح من أعمال الفسيفساء البيزنطية أن أكثر الألوان سيادة وإنتشاراً هو اللون الذهبى .

---

(١) برنارد مايرز ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصورى ، سعد القاضى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ١٥٤ .

(2) Berenson Bernard , Aesthetics And History , Doubleday Company, Inc , Garden city , N. Y. 1954 . P. 89 .

(3) Loc Cit .

(٤) برنارد مايرز ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصورى ، سعد القاضى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٢٧ .

أما الترديد والتكامل فيتحققا عند إستخدام مجموعة من الألوان المتداخلة ومحاولة الدمج بينها ، فتحدث العلاقات المتبادلة بين هذه المجموعات والتى نلاحظها من تكـرار الدرجات اللونية التى تتفاوت فـى قيمتها وقوتها المختلفة فى جميع انحـاء العمل المصور .

وقد تميزت الفسيفساء البيزنطية بالثراء الذى أكسبها طابعها الزخرفى المتألق ، فقد كان الفنان البيزنطى على مهارة عالية فى تنفيذ اللوحات ، وفى تقديره للتوازن اللونى بها والذى يتحقق من خلال الضوء الساقط على اللوحات ، وحيث أن هذا التوازن يفقد قوتـه عند النقاط المظلمة،لذلك إستخدم الفنـان درجات لونية كثيفة بحيث يتمكن المشاهد من رؤية اللوحة من خلال الظلال التى تسقط عليها ، ويرجع إستخدام الألوان بهذه الكيفية إلى الوصول بلوحة الفسيفساء إلى أقصى درجات الجمال والعظمة التى تناسب قدسية الموضوعات وفخامة الكنائس البيزنطية وإبهار المشاهد بها وهو المتعبد داخل الكنيسة .

ولم يقتصر التحكم فى مناطق الظل والنور على اللوحات فقط وإنما شمل جميع النواحى الداخلية للكنيسة ، وتبين ذلك من خلال النظام الذى إتبعه البيزنطيون فى توزيع اللون بشكل عام داخلها ، وهذا التوزيع يمكن وصفه كما يلى :

مثلما إعتمد البيزنطيون على الترتيب الهرمى الذى يتم فيه وضع الموضوعات والشخصيات حسب أهميتها ، فقد إعتمدوا أيضاً على نظام فنى معين فى توزيع اللون للوحات الفسيفساء بشكل عام ، حيث إعتبر الفنانون الكنيسة فى حد ذاتها عملاً فنياً واحداً ومتكاملاً بما يتضمنه من موضوعات وأشكال الشخوص والزخارف المختلفة ، لذلك إتبع هذا التوزيع اللونى نفس نظام التسلسل الهرمى للموضوعات ، والذى يتحقق من خلال الإتساق والتوافق للجدران الداخلية " فقد كان الترتيب العام يتبع تقسيم المبنى إلى ثلاث مناطق من أجل تحقيق صفاء الشكل ووضوح الفكر ، وبالتالى فقد إقتصر إستخدام الألوان الفاتحة فى المنطقة العلوية سواء فى القباب أو الأقبية مثل الألوان البيضاء النقية ، والتى تم تلوينها بألوان خفيفة بالإضافة إلى الألوان الذهبية التى ساد ظهورها فى هذه المنطقة من الكنيسة وهى تتفق مع الألوان الفاتحة فى تحقيق فكرة السماء المقدسة المجردة من الماديات "(١) . وهى فى نفس الوقت ضرورية لإظهار الأشكال الفاتحة التى تم تصويرها فى هذا الإرتفاع الشاهق وهى محاطة بالذهب المتلألئ والألوان الفاتحة

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trubner, London, 1941, P. 37.

إستخدمت فى تنفيذ ملابس الملائكة التى تحيط بالسيد المسيح فى مركز القبة والتى إستخدمت الألـوان الذهبية كخيوط تتخللها أو اشرطة تحـدد نهاياتها واطرافها العلوية والسفلية .

ولا يعنى الإعتماد على اللون الأزرق فى تنفيذ عباءة السيد المسيح وردائه مخالفة لنظام التوزيع اللونى المتبع فى هذه المنطقة،وذلك لأن اللون الأزرق يعطى إحساساً بخفة الأشكال ويوحى ببعدها - وذلك من الناحية التشكيلية - كما انه يوحى بقدسيتها فى نفس الوقت .

والمنطقة التالية التى تقع اسفل المنطقة السابقة والتى تصور فيها موضوعات الأعياد والإحتفالات الدينية ، وهى تعتبر اكثر الأجزاء إحتواء على مجموعة كبيرة ومتنوعة من الدرجات اللونية ، وبذلك تستبعد الألوان الداكنة فى هذه المنطقة ويقل التدرج اللونى فى منطقة الظلال وتبرز المساحات المضيئة ذات الألوان الزاهية،أما المنطقة الثالثة والأخيرة وهى المنطقة السفلى والتى تعتبر قاعدة التكوين الهرمى والمخصصة لتصوير القديسين ورجال الدين ، فتسود فيها الألوان الداكنة مثل الأخضر والبنى والأزرق والبنفسجى كل لون بدرجاته المختلفة والتى نجدها فى مناطق الظلال بوضوح ، والتى تخللت الأجسام ايضاً عن طريق تنفيذ ثنايا الملابس الخاصة بها ، والتى إهتم الفنان بزيادة تفاصيلها وثناياتها فضلاً عن إظهار التجاعيد البارزة على وجوه أصحابها ، وهذه المبالغة فى رسم التفاصيل والتجاعيد تقل فى المنطقتين العلويتين - وذلك مما يساعد على تحقيق هدفين اساسيين : أولهما : إيجاد التناسق بين هذه الألوان والدرجات المختلفة مع الوان الألواح الرخامية التى غطت الجدران السفلى والتى تتصل بالسطح الأرضى المباشر .

وثانيهما : وهو الأكثر اهمية ، أن هذه المساحة القاتمة والداكنة من الألوان المستخدمة تساعد فى زيادة رسوخ التكوين الهرمى وثباته وإتزانه من الناحية التشكيلية ، والذى يرتكز عليه باقى العناصر العلوية ، وبذلك تسير الألوان فى ترتيب هرمى تصاعدى يقل تدريجياً كلما إرتفعنا إلى أعلى إلى أن يصل إلى القمة فى قبة الكنيسة ، وينبغى الإشارة إلى الأسلوب الذى لجأ إليه الفنان البيزنطى فى تنفيذ مساحات الظلال التى إمتدت يميناً ويساراً بجانب الشخصيات المصورة والتى إمتلأت بالألوان الداكنة،حيث إتجه فى تقسيم هذه المساحات إلى شرائط متجاورة ومتدرجة من عدة ظلال أو درجات داكنة متقاربة ، وهذا التتابع المقصود يوفر للفنان مساحة واسعة وثرية من الألوان بدلاً من الطريقة المعتادة التى إكتفى فيها الفنان بالإعتماد على درجتين داكنتين فى ظل اللون الواحد .

ومما يساعد الفنان فى تحقيق عنصر التميز اللونى فى هذه المساحات الظلية هو ان لوحات الفسيفساء ترى من مسافات بعيدة ، فضلاً عن الدور الذى يقوم به الضوء الخافت أو الغير مباشر الذى ينفذ من خلال النوافذ المرتفعة فى القباب والطوابق العليا فى الكنائس،والذى يعتبر العامل الأساسى فى إندماج وتجانس هذه الشرائط الظلية المتدرجة .وتعتبر اعمال الفسيفساء فى دير دافنى من أوضح الأمثلة التى تعتمد على هذا الأسلوب اللونى ، فقد جاءت لوحات الفسيفساء بها فاخرة ، وعلى درجة عالية من الجودة فى التصميم والتنفيذ،حتى وصفها بعض النقاد " بالسجاد فى دقتها ، وتعتمد على الألوان القاتمة فى مساحات الظلال مثل اللون الأزرق والأخضر والبنفسجى،والتى تم تفضيلها على الإيقاعات الفاتحة حيث إقتصر فيها إستخدام الدرجات اللونية الحمراء والصفراء،والتصميمات باكملها منفذة على خلفية ذهبية . اما كنيسة هوزيوس لوكاس فنجد ان لوحات الفسيفساء بها وصلت إلى اقصى مراحل التلوين اللامع الجميل ، وفاقت فى جودتها اعمال دافنى التى تبدو باردة وعميقة عند مقارنتها بها،ويرجع ذلك إلى سيطرة الإتجاه الكلاسيكى الذى يصور الأشخاص والذي ساد فى أعمال هذه الفترة " [١] .

والشكل (١٨٤) يوضح مدى الثراء اللونى الذى تميزت به فسيفساء دافنى ، والذى يتبين من حسن إنتقاء الدرجات اللونية ، ومهارة الفنان فى كيفية توزيع الدرجات اللونية الساخنة والباردة ومحاولة ترديدها فى الأشكال والخلفية المصورة كل لون بدرجاته المختلفة ، مما يحقق الإيقاع والترابط اللونى فى جميع انحاء اللوحة .

" وتتميز اعمال الفسيفساء فى كنيسة نيامون أيضاً بالثراء اللونى والتعارضات الحادة بين مناطق الظلال والنور .. بالإضافة إلى الومضات المفاجئة التى تبدو كأنها تنير المناظر وتضفى على الشخصيات قوة تعبير هائلة" [٢] .

ويصف الدكتور ، ثروت عكاشة ، الأعمال السابقة فى دافنى ونيامون وهوزيوس لوكاس بقوله : " إن فسيفساء القرن الحادى عشر الميلادى يتجلى فيها الحس الصارخ باللون فى لوحات الفسيفساء الوامضة بالأضواء ، فقد كان الفنان البيزنطى يهدف إلى إثراء اللون اكثر مما يهدف إلى بيان الألوان الحقيقية لما يصور ، فنلمس فى لوحة بعث آدم وحواء بكنيسة نيامون روح الفنان فى إشاعة الألوان الصارخة مع ما بينها من تباين ،

---

(1) Carlo Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic,Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 107.

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul Trench, Trubner, Lodnon, 1991, P. 59.

وكذا الأمر فى لوحة " جندى السنتوريون الرومانى تحت الصليب " (١) ـ السابقة فى شكل (١٥٧) ـ .

وقد ظهرت فى كنائس القسطنطينية ورافينا وسالونيك أعمال الفسيفساء ذات الألوان البديعة والتى تضاهى فى جمالها وزهائها الأعمال السابقة ، والتى تتبع نفس الأسلوب الفنى الخاص بالتحول من الظلال الفاتحة إلى الظلال القاتمة . وأوضح هذه الأمثلة نجدها فى القسطنطينية فى كنيسة أيا صوفيا ـ فى لوحة السيد المسيح الجالس على العرش وعلى جانبيه رسم وجهى العذراء والملاك جبريل داخل جامتين مستديرتين ، شكل (١١٥) ، وقد إتبع فى الخلفية النظام اللونى المتدرج الذى يتجلى فى " تقسيم الأرضية إلى ثلاثة مناطق أو أشرطة سفلية تبدأ باللون الأخضر الذى يرمز إلى الأرض ويعلوه اللون اللون الأزرق الذى يرمز إلى السماء،أما اللون العلوى فهو الذهبى الذى يرمز إلى القبة السماوية " (٢) . وهذه المساحة الذهبية تمتد إلى باقى الخلفية .

والجدير بالذكر أن هذه الصياغة الحادة للظلال " إستمر الإعتماد عليها فى أعمال الفسيفساء وإلى ما بعد القرن الثانى عشر الميلادى فهى كانت أساساً وسيلة بصرية للزخرفة الفراغية وحرص الفنانون على نشرها بالتدريج وأصبحت علامة تميز القداسة ويدعمها الإتجاه التلخيصى المناقض للطبيعة حيث كانت هذه الأشكال تميل لأن تمتلئ بالمعنى التعبيرى للتقديس غير الدنيوى ... وهذه المرحلة تعد من أهم المراحل الزمنية فى تطور الفن البيزنطى،ولكن سرعان ما بدأ هذا النظام اللونى يفقد إتساقه وتوافقه بالتدريج " (٣) .

ومع عودة الكلاسيكية فى عهد « آل باليولوجوس » ـ منتصف القرن الثالث عشر ـ التى كانت تهدف إلى الحصول على آثار ثلاثية الأبعاد ، أن زاد الإهتمام بالثراء اللونى ، فضلاً عن تأثير التصوير بالفريسك الذى تلازم مع الفسيفساء فى تلك الفترة،والذى كان نتيجته إستخدام العديد من الدرجات اللونية المتعددة والمشتقة من الألوان الأساسية بما يتوافق مع هذا الإتجاه الجديد،والذى يتجلى بوضوح فى إثنين من الكنائس التى تنتمى لتلك الفترة وهى كنيسة الحواريين المقدسين فى سالونيك ، والتى تعود الأعمال المتبقية

---

(١) تاريخ الفن ـ الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢٣٧ .

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacker Art Books, New York, 1935, P. 162 .

(3) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London ,1941 , P. 39 .

فيها إلى عام ١٣١٥م ، وكنيسة فيتى كامى (Fetye Camii)بالقسطنطينية ، وأهم الأمثلة فى العاصمة التى يمكن الإشارة إليها هى أعمال كنيسة المخلص التى تتميز بتنوع الألوان ورقتها ، ويتضح فيها الرغبة فى الحصول على آثار إيقاعية توضح تأثير تصوير الفريسك المعاصر ، وهى كما يتبين من شكل (١٨٧) تزخر بالعديد من الدرجات اللونية الزاهية والتى من بينها اللون الأحمر المنفذ به الفراش الذى يرقد عليه الشخص المريض ، والدرجات الخضراء المتنوعة فى الأرضية،بالإضافة إلى ألوان الأشرطة الزخرفية المحيطة بالمساحة المثلثة من الخارج .

وقد تطور الإستخدام اللونى فى لوحات الفسيفساء مع تطور الأساليب الفنية للعصر البيزنطى ، فالأعمال القديمة كانت تغلب عليها الألوان الفاتحة،وذلك من خلال إستخدام مكعبات الأحجار الطبيعية كالرخام على سبيل المثال ، والتى تميزت بالألوان الطبيعية الهادئة وخاصة فى الخلفية ، إلى جانب بعض الدرجات الملونة من مكعبات الزجاج ، كما ظهر فى فسيفساء القديسة "كونستانزا" ، والقديسة "ماريا جورى" ، والتى تم تنفيذها تبعاً للأسلوب الكلاسيكى .

وبالرغم من التأثيرات اللونية التى تحدثها المكعبات الزجاجية ، إلا " أن نطاق الألوان المستخدمة فى فسيفساء الجدران القديمة لم يكن عريضاً ، ففى كاتدرائية القديسة "ماريا ماجورى" مثلاً،نجد ثمانية وأربعين درجة لونية من الأحمر والأزرق والوردى والأخضر والأصفر والرمادى والأسود والبنى ... وحيث أن لوحات الفسيفساء يفضل رؤيتها عن بعد فقد إستخدم الفنانون القليل من الدرجات المتناقضة فى سبيل الحصول على الأثر اللامع،ولكن وجود الألوان القوية فى المناطق المضيئة هو الذى أنتج أفضل الأعمال القديمة ، ولكن بعد ذلك فإن فن الفسيفساء إتبع أساليب ومظهر التصوير فى مضاعفة الدرجات وزيادة التدرج اللونى،بحيث أن أستديو الفاتيكان به أكثر من ثمانية وعشرين ألفاً من الظلال اللونية المختلفة " (١) .

وقد بدت معالم الكلاسيكية بشكل واضح فى الأعمال الدنيوية الأولى،وخاصة فى أرضيات القصر المقدس ، كما يبدو فى شكل (١٨٨) الذى يلاحظ فيه حرص الفنان على وضع الدرجات المتوافقة والمتدرجة فى أماكن الظل والنور بما يعطى التجسيد الطبيعى لوجه الرجل بعد أن كان الإنتقال مفاجئاً للدرجات اللونية،والذى بدا فى

---

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacher Art Books, New York, 1935, P. 41 , 42 .

الأعمال المبكرة ، كمـا فى شكل (١٨٩) الذى عبر فيه الفنان عن المناطق البارزة فى الوجه بالمكعبات البيضاء والبرتقالية والحمراء،فاللون الأبيض نجده فوق الحاجبين مباشرة ، ويمتد بطول الأنف ، كما توجد بعض هذه المكعبات البيضاء المتناثرة حول منطقة العين ، أما المكعبات البرتقالية فقد وضعت فى الوجنتين وفوق الجفنين والأذن،أما المكعبات الحمراء فوضعت للتعبير عن أماكن الظل،كما يبدو فى الخط الجانبى المحدد للأنف ، وهذا الأسلوب القديم المتبع فى تلوين الوجوه يعطى إنطباعاً بعدم الإنسجام اللونى الذى تميزت به فسيفساء هذا العصر ، وقد تطور هذا الأسلوب نوعاً ما وبدأ الفنانون فى التخفيف من حدة هذه الألوان المتعارضة شيئاً فشيئاً ، كما يبدو فى شكل (١٩٠) ، فهو يعتبر مرحلة متقدمة بالمقارنة باللوحة السابقة ، وهذا يعبر عن سيطرة الأسلوب المجرد الذى ساد فى ذلك الوقت .

وأوضح الأمثلة على الإستخدام العريض للألوان الزاهية فى الفسيفساء البيزنطية هى لوحات كنيسة القديس ڤيتال التى تحتوى على العديد من الدرجات اللونية المتباينة،والتى نشاهدها فى المساحات المصورة أمام الأشخاص ، وحول العناصر الزخرفية الهندسية والنباتية المحورة والتى تألقت ألوانها وتنوعت بين الألوان الساخنة والباردة،التى أحسن الفنانون إختيارها وتوزيعها بما يحقق التوازن والإبداع الفنى - الذى شمل أيضاً صور لوجوه الأشخاص وبالأخص لوحتى الإمبراطور « جستنيان » والإمبراطورة « تيودورا » .

وكانت طبيعة هذه العناصر تفرض هذا الإستخدام الواسع للدرجات اللونية ولكن مع إنكماش هذه العناصر والإبتعاد عن تصويرها فى عصور التحطيم ، قل الثراء اللونى وذلك نتيجة طبيعية ترتبت على إستخدام عنصر واحد فى مساحة الفسيفساء العريضة،سواء كان ذلك عنصراً آدمياً كالسيد المسيح والعذراء ، على سبيل المثال - أو إستخدام العناصر التشكيلية المنفردة كالصليب،الذى إقتصر تصويره على تحديد الخطوط الخارجية فقط لأضلاعه الأربعة ، وإتخذ جسم الصليب فى هذه الحالة لوناً واحداً هو لون الخلفية ، كما تبين فى شكل (١٠٥) .

ولكن بعد إنقضاء هذه الفترة سرعان ما عاد الإعتماد على إستخدام الألوان الزاهية والمتألقة وخاصة فى منتصف العصر البيزنطى ، ويقول فى ذلك « أوتو ديموس » " إن الفسيفساء لعبت دوراً هاماً فى تطوير التصوير فيما بعد الحرب الأيقونية وفى الواقع فإنه ساد التصوير أيضاً،حيث كانت تسمح بألوان نقية ومتألقة تجاوز فى جوهرها

عنصر النار الذى ينقى كل شئ ، والذى يبدو أنه مستعد لتمثيل الروعة السامية للصور المقدسة " [1] . وهذه الفترة تميزت بنضوج وتبلور الأساليب الفنية بالأخص فى معالجة الوجوه والأشكال،والتى تجلت بشكل واضح فى وجوه السيد المسيح والعذراء التى إبتعد الفنانون فى تصويرها عن إتباع الأسلوب اللونى فى معالجة الوجوه السابقة ، شكلى (١٨٩ ، ١٩٠) ، فبدت الوجوه أكثر طبيعية وحيوية .

وقد إتبع الفنانون البيزنطيون فى أسلوب تلوين الوجوه الإعتماد على الإضاءة القوية التى تشبه إلى حد ما الإضاءة المسرحية المباشرة،والتى نتج عنها العديد من الدرجات اللونية ذات الثراء والتنوع ، وهذه الإضاءة لا تعكس الضوء الطبيعى على المناطق البارزة فى الوجه ولكنها " كانت مركزة فى التجاويف والتجاعيد المرسومة على ملامح الوجوه فى تلك الأماكن التى من المتوقع أن نجد فيها أعمق الدرجات اللونية ولكن هذاالأسلوب اللونى يخطط نمط الوجه بوضوح وقوة أكثر من الصياغة اللونية المعتادة " [2] . وهو أحد السمات الهامة التى تميز التناول اللونى في الفسيفساء البيزنطية " وتقدم كنيسة "هوزيوس لوكاس" مثالاً شيقاً ومثيراً لهذا الأسلوب الذى يبدو فى إحدى لوحات السيد المسيح فى أحد الأقبية الثانوية وإعتمد الفنان فى تنفيذ هذه الطريقة على الإضاءة المباشرة الطبيعية القادمة من النافذة المجاورة " [3] .

ولقد أصبحت صفة الثراء اللونى أهم ما يميز هذه الفسيفساء حتى أواخر العصور البيزنطية ، والتى برزت بوضوح فى الأعمال الأخيرة فى كنائس العاصمة فى كل من آيا صوفيا والمخلص بكورا ، وهذه الأخيرة يجب الإشارة فيها إلى " التطورات الجديدة التى طرأت على الأسلوب اللونى من حيث الإضاءة الجديدة " [4] . والتى ظهرت جلية على الملابس والأشكال المعمارية وهى تعتبر إستمراراً للأسلوب اللونى الذى طغـــى على تصوير الوجوه .

---

(1) Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul Trench, Trubner, Lodnon, 1991, P. 10.
(2) Ibid , P. 36 .
(3) Loc Cit .
(4) Talbot Rice , Byzantine Art , Penguin Book Ltd., Harmondswrth , Meddlesex Great Britain , 1935 , P. 102 .

اللون الذهبى فى خلفيات الفسيفساء البيزنطية :

وأهم العوامل التى ساعدت على إحداث هذا الثراء اللونى وإبراز القيم الجمالية فى الفسيفساء البيزنطية،هو الإعتماد على اللون الذهبى الذى إنتشر بصورة واضحة فى الفسيفساء السابقة داخل الإمبراطورية،وإمتدت آثاره إلى خارج العاصمة فى فينيسيا وصقلية .

وفيما يلى نتناول الإستخدام التدريجى لهذا اللون،والإشارة إلى مدى اهميته فى الفسيفساء البيزنطية :

فاللون الذهبى من الألوان التى تتمتع بالبريق اللامع والأثر القوى ، والذى ينبغى الإشارة إليه عند الحديث عن الألوان والدور التى تؤديه فى الفسيفساء البيزنطية ، وقد إنفردت لوحات الفسيفساء بإستخدامه فى ذلك العصر وإعتمدت عليه بشكل ملحوظ ، واصبح ظهوره شيئاً أساسياً ومميزاً لطابع الفن البيزنطى ، فقد تلازم تلازماً قوياً مع هذه الفسيفساء ، وهذا اللون كان يندر وجوده فى الأعمال الأخرى التى تنتمى إلى عصور فنية سابقة للعصر البيزنطى فهو يعد بمثابة إبتكار فنى جديد لهذه الحقبة الفنية ، كما نلاحظ تأثر الفنون الأخرى المعاصرة للفن البيزنطى كالفن الإسلامى واللاحقة،مثل فنون عصر النهضة التى إستخدمت الفسيفساء الذهبية بنفس الكيفية .

ولقد إعتمد البيزنطيون على هذا اللون لما تمتع به من صفات حسية ودينية ورمزية " فاللون الذهبى لون يسلب الأشياء اجسامها،وهو لون له بريق سحرى من شأنه أن يخرج الإنسان من الواقع الأرضى ويرفعه إلى السماء أو الجنة .. ويلاحظ أن اللون الذهبى ليس لوناً بالمعنى الصحيح لأنه لا يشاهد فى الطبيعة " (١) .

ومن ثم إستخدمه البيزنطيون للتعبير عن رمزية الموضوعات الدينية والزيادة من صلابة الأجسام والعناصر ، وقد بدأ الإستعمال التدريجى لهذا اللون الذهبى حيث كان فى البداية يوضع بنسب قليلة فى تحديد الميداليات التى تحيط بوجوه القديسين أو الحواريين ، كما فى شكل (١٩١) ، أو فى أشرطة وزخارف الملابس الخاصة بأفراد الطبقات الحاكمة أو فى الهالات المقدسة التى تحيط برؤوس الشخصيات الدينية الهامة ، فضلاً عن وجوده فى الأحرف الكتابية وفى الأطر الخارجية .

---

(١) ابو صالح الألفى ، الفن الإسلامى ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٥ .

وتتركز أهمية اللون الذهبي في إستخدامه في خلفيات الفسيفساء على الجدران والقباب ذات المساحات الهائلة والتي لم تظهر بصورة مفاجئة ، فبعد إنتشار اللون الأبيض في خلفيات اللوحات القديمة ، بدأ تدريجياً إدخال ألواناً جديدة مثل اللون الأزرق الذي إنتشر في خلفيات اللوحات التي تغطي الأجزاء العلوية من الجدران وغطت الأقبية الجانبية ، وأوضح مثال على ذلك قبة ضريح جالا بلاسيديا ، كما تبين في شكل (٧٦) .

وظلت خلفيات اللوحات في الأضرحة والكنائس يقتصر تلوينها على هذه المكعبات الزرقاء المتباينة ، وذلك حتى نهاية القرن الخامس الميلادي ، حيث " أنه مع بداية القرن السادس أصبح من المعتاد إستخدام الخلفيات الذهبية والذي إستمر بعد ذلك إلى أواخر العهود البيزنطية " (١) . وكان في بدايات ظهور هذا اللون الذهبي ، وجدت بعض الأعمال التي تجمع بين اللون الأزرق والذهبي ، كما في كنيسة القديس أبوليناري في كلاسي . والتي كانت " تحمل في الأصل إسم القديس مارتينو في السماء الذهبية ، وهي تشير إلى أن إستخدام المكعبات الذهبية لم يكن شائعاً وذلك لأن رموز الإنجيليين في الأركان ، وفي أسفل الجدران الجانبية صورت ستة وجوه للقديسين وجميعهم منفذين على خلفية زرقاء ... وهؤلاء القديسين مدفونين في الكاتدرائية المجاورة " (٢) لهذه الكنيسة .

ولقد ساهمت حركة تحطيم الصور بشكل إيجابي في إنتشار اللون الذهبي بمساحات أكبر ، وسيادته في مساحة الجدران والتي أصبحت خالية من الأشكال الآدمية ، مما أتاح للفنانين توزيع اللون الذهبي بدرجاته وإتجاهات مكعباته المختلفة في هذه المساحة الشاسعة مكوناً تغطية متينة من الذهب وتأكيداً على العنصر المصور على الجدار المستوي ، وقد أكد ذلك الكاتب ، أوتوديموس ، بقوله : " مع بداية القرن التاسع الميلادي - الفترة التي أعقبت عصر الصراع الأيقوني - نال اللون الذهبي أعلى قيمة ، وأقصى درجة لونية ، وأصبح هو الطبقة الأساسية في أي لوحة فسيفساء ، والتي توضع عليها كل الألوان الأخرى بعد ذلك ، وأصبحت الألوان نفسها أكثر وأعمق " (٣) . ومما ساعد الفنانين في تحقيق هذا التأثير اللامع إعتمادهم على الضوء بشكل أساسي ، وهذا الضوء عندما

---

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacker Art Books, New York, 1935, P. 41.

(2) Ibid , P. 118 .

(3) Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul Trench, Trubner, Lodnon, 1941, P. 52.

يسقط على اللوحات فإنه يحيط بالشخصيات الرئيسية بهالة من التقديس وذلك من خلال اللون الذهبى المنفذ على نطاق واسع فى الخلفية ، وكانت هذه الإنعكاسات الضوئية تتوقف على وضع المشاهد بالنسبة للوحة وحركته فى الكنيسة ، كما تتوقف أيضاً على مسار الشمس المتغير بإستمرار وتتغير بتغير مسلوها وتختلف حسب قوتها، والمسطحات المعمارية المنحنية والبارزة لها الدور الكبير فى إحداث التأثيرات الجمالية حول هذه الشخصيات فهى تستقبل الضوء وتعكسه وفقاً لإتحناءاتها المختلفة ، وذلك أثناء النهار ، أما فى الليل فقد إعتمد على إضاءة المصابيح والشموع الخافتة ، مما يخلق إنعكاسات مناسبة ورقيقة على هذا السطح الذهبى المصور عليه الأشخاص ، فأضواء هذا السطح المعدنى تساعد على بروز الصورة المنفذة داخل القبب والمحاريب،حيث تتميز هذه المناطق بتجميع بريق هذااللون فى بؤرة المحراب أو القبو ، لذلك فالسطح المنحنى يساعد فى زيادة تركيز وهج اللون الذهبى ولمعانه،مما يكسب الألوان بريقاً وزهاء ويضفى على أشكالها القوة والمتانة ، وبذلك لم يقتصر إستخدام اللون الذهبى على إضفاء تأثير لونى فحسب ، وإنما كان الغرض منه أيضاً إضاءة اللوحة نفسها وما تحويه من عناصر آدمية وزخرفية،وذلك بمساعدة الضوءالمباشر أو الغير مباشر .

ولقد إتجه الفنانون فى زيادة بريق الذهب إلى تحديد أشكالهم وعناصرهم التشكيلية من الخارج بخطوط قاتمة سوداء أو بنية ، بالإضافة إلى إختزالهم بعض التفاصيل الدقيقة ويصف « أوتو ديموس » المكانة التى وصل إليها هذا اللون بقوله : " وفى هذا الوقت وبهذه الطريقة تحولت الكنائس إلى أشرطة ذهبية جاهزة لإستقبال بعض التصميمات والموضوعات الجديدة " [1] .

وإستمر الإعتماد على هذا اللون فى الخلفيات ، وبالأخص خلفيات الموضوعات الدينية طوال القرون اللاحقة وإزدهر إزدهاراً واضحاً ، ومثالنا فى ذلك فسيفساء كنيسة آيا صوفيا المنفذة فى القبة والقبوات الصغيرة المجاورة لها والتى وصفها العلماء " بالسماء الذهبية نتيجة الإمتداد الواسع لهذه المكعبات المذهبة ، وقد أحصى العلماء هذه الفسيفساء التى تضمنت حوالى مائة وخمسون مليون قطعة فسيفساء حيث العمل الواحد قد شمل أكثر من الف قطعة " [2] .

---

(1) Loc . Cit .

(2) Carlo, Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 102 .

وإلى جانب هذه الخلفيات فقد ظهرت بعض العناصر الأساسية التى تفذت بهذا اللون - وذلك يعتبر إمتداداً لبدايات الإعتماد عليه - ونظراً لقدسيته ورمزيته فقد إعتمد عليه الفنانون فى تنفيذ ملابس السيد المسيح وعباءته،وخاصة فى فترة طفولته فى كثير من الأعمال ، وذلك إلى جانب اللون الأزرق الذى توافق معه فى بعض الصفات التشكيلية والذى إرتبط بعباءة السيد المسيح والعذراء ، وأكثر الأمثلة تعبيراً عن إتحاد هذين اللونين ، الفسيفساء التى تصور العذراء تحمل المسيح طفلاً فى شكل (١٨٣) حيث يرتدى السيد المسيح عباءته الذهبية،فى حين ظهرت العذراء بعباءتها الزرقاء والموشاة بالخطوط الذهبية فى أطرافها والنقوش المذهبة على الرأس والأكتاف . ويلاحظ فى عباءة السيد المسيح والخلفية ثراء هذه المكعبات الذهبية التى تداخلت درجاتها المتقاربة مما ساعد على ظهور التجسيد الطبيعى لجسد المسيح الطفل وإظهار الثنايات الحقيقية فى ملابسه ، فضلاً عن تلألؤ هذه المكعبات المتناثرة فى الخلفية،والتى تبدو واضحة خلف العذراء فى يمين اللوحة .

وهذا المظهر الفاخر للفسيفساء الذهبية يكشف عن التطلع إلى الذوق والفخامة فى التصوير الذى تميزت به الفنون خلال هذه القرون البيزنطية . ممايبرز أهمية اللون الذهبى ويجعله فى مقدمة العناصر التشكيلية التى تساهم بقدر كبير فى تحقيق الثراء اللونى فى تكوينات الفسيفساء البيزنطية والذى يكسبها صفتى التكامل والترابط اللونى بين اللوحات المتجاورة فى فراغ الكنيسة .

وإلى جانب اللون الذهبى فقد إستخدم أيضاً اللون الفضى فى إحداث هذه التأثيرات المضيئة اللامعة ، ولكن بنسب بسيطة بالمقارنة بإنتشار اللون الذهبى وسيادته ، وكان مستخدماً فى تطعيم هذه المساحة الذهبية بواسطة وضع بعض القطع المتناثرة من هذا اللون الفضى لزيادة اللمعان والتلألؤ .

كما تلازم مع اللون الذهبى فى ملئ بعض المساحات داخل لوحات الفسيفساء كالهالات المقدسة التى إمتلأت تماماً بالمكعبات الفضية،كما يتبين من شكل (١٩٢) والتى تحيط برأس أحد الإنجيليين الأربعة ، الذى يحمل الكتاب المقدس،والذى نلاحظ فيه أيضاً إستخدام اللون الذهبى فى تنفيذ الخطوط الخارجية لصفحة الكتاب .

كما نلاحظ أيضاً إنتشار المكعبات الفضية بشكل واضح وعلى مساحة كبيرة تتخللها عناصر زخرفية بجانب أشكال الطيور التى تخللتها أيضاً المكعبات الذهبية ، ومن الخارج تبدو المساحة الذهبية الممتدة والتى إمتدت فى مساحة الإطار الخارجى المحدد

للمساحة الفضية السابقة والتى رسمت فوقها خطوط هندسية متعارضة من اللونين الأخضر والأزرق مكونة مربعات تتوسطها دوائر صغيرة حمراء اللون، كما تبدو فى شكل (١٩٣) ، " وشيوع إستخدام الفضة فى هذه الكنيسة * ، والمعالجة فى براعة تدل على انه تقليد قديم وهى مستخدمة فى خلفية الحليات الجدارية حول السيد المسيح وتمثل وسيلة تهدف إلى إبراز الوجوه ، والأشعة التى تمثلها أعواد الفضة اللامعة مستخدمة فى تكثيف الهواء فيما عدا بعض الحالات التى تعتمد على إستخدام قطع الفسيفساء الفضية فى سبيل التركيز على الرموز ذات الدلالات الخاصة مثل ماء التعميد او صليب التعميد ، حيث ان الفضة تمتزج مع القطع البيضاء العادية فى سبيل إبراز الألوان مثل تلك المستخدمة فى الرداء الأبيض للقديسين المحاربين ، بالإضافة إلى الترصيع الفضى على الخلفيات المعمارية الذى يمتزج مع الذهب فى سبيل إظهار الضوء الصادر من مدينة الفردوس وعلى الجوانب والأطر الخارجية ، فإن الفضة تبدو مصدراً للضوء بين القطع الذهبية حيث أن الخطوط الفضية تتوازى مع الخطوط الذهبية وتحقق أفضل معدل للإنعكاس " (١) .

وتظهر هذه التكسية الفضية أيضاً فى الفسيفساء الأولى فى كنيسة آيا صوفيا والتى تنتمى إلى عهد « جستنيان » حيث إعتمد عليها فى زخرفة القباب الداخلية،وفى التصميمات التى تغطى الأجزاء الأصلية من القبة ، وهى تتيح للقطع الذهبية عند قمة الجدران وفى المناطق الغير مضاءة جيداً أن تعكس الضوء - كما سبق الإشارة إليها - .

أما الأشرطة الفضية التى تعبر عن الأشعة الضوئية الصادرة من جسد السيد المسيح فقد تكرر ظهورها بصفة خاصة فى موضوع التجلى المصور على جدران الكنائس او فى اللوحات الصغيرة ، والتى تبدو فى شكل (١٩٤) ، وقد ظهرت المساحات الفضية هنا فى الهالات المتدرجة خلف السيد المسيح .

ويجب الإشارة إلى أنه كما إعتمد على اللون الذهبى فى المساحات داخل الكنائس،فقد إنتقل ظهوره إلى لوحات الفسيفساء الصغيرة المحمولة،والتى بدا فيها الإهتمام الأوضح فى إحداث هذه التأثيرات اللامعة نتيجة لإتباع الأساليب التنفيذية المتطورة فى عهد « آل باليولوجوس » ، وقد صاحبه اللون الفضى فى ذلك،حيث تعتبر هذه الفترة من أهم الفترات التى شهدت الإستخدام الممتد للمكعبات الفضية فى هذه اللوحات

---

(1) Ibid P. 103 .

(*) بنيت هذه الكنيسة من أجل القديس جورج بسالونيك وسميت بإسمه .

الصغيرة ، أوضح مثال لذلك اللوحة التى تصور موضوع صلب السيد المسيح ، كما يبدو شكل (١٩٥) والتى " تفتت خلفيتها بمكعبات اللون الفضى الذى طغى بشكل واضح على لون الخلفية وزاد على عدد المكعبات الذهبية فيها " [1] . وكما يبدو قد تساقطت بعض اجزاء منها وخاصة فى المنطقة المحيطة بجسد كل من السيدة مريم والقديس يوحنا اللذين يقفان على جانبى السيد المسيح .

وكان نتيجة للإزدهار الكبير فى إنتشار هذه الألوان المضيئة وخاصة اللون الذهبى ، والذى كان له الفضل فى تميز الفسيفساء عن غيرها ، أن إنتقل إلى فسيفساء الكنائس الغربية خارج العاصمة،كما فى فسيفساء كنيسة القديس مرقص،على سبيل المثال،التى غطى الذهب فيها جميع اجزائها المعمارية الداخلية،كما يبدو فى شكل (١٩٦) ، والتى بدت فيه كالجوهرة المتلألأة ، بالإضافة إلى فسيفساء كنائس صقلية المتعددة والتى إستخدم فيها اللون الذهبى بهذه الكيفية ، والذى يعد الإعتماد عليه من أهم الملامح التشكيلية المميزة التى تؤكد على إستمرارية وقوة تأثير الفسيفساء البيزنطية،التى إنتشرت فى جميع الأقطار المجاورة بالإمبراطورية فى القرون اللاحقة .



(1) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era, Themes And Hudson, LTd. London, 1963, P. 174.

الفصل الرابع

إنتشار الفن البيزنطى وإمتداداه فى الفنون الأخرى

- تمهيـــــد .
- ظهور تأثيرات الفن البيزنطى خارج أنحاء الإمبراطورية .
- الفسيفساء فى صقليـــــة .
- العناصر البيزنطية فى الفسيفساء الإسلامية .
- التصويـــر الجدارى القبطى .

الفصل الرابع

إنتشار الفن البيزنطى وإمتداده فى الفنون الأخرى

• تمهيد :

إتسم الفن البيزنطى بسمات فنية خاصة ميزته عن غيره من فنون الحضارات الأخرى ، وكان له تأثيراً فعالاً على هذه الفنون المختلفة ، ونتيجة لإستمرار الحضارة البيزنطية قروناً طويلة فى إمبراطورية مترامية الأطراف ، كان من الطبيعى ان تترك آثارها الواضحة على الأقطار المحيطة بها ، ويؤكد ذلك الكاتب « ستيفن رنسمان » بقوله : " إن الإمبراطورية البيزنطية ظلت طوال عمرها كله ذات أثر فعال فى حضارة العالم ، وان اوروبا الشرقية مدينة بحضارتها كلها تقريباً لمبشرى القسطنطينية ورجال السياسة فيها ، كما أن أوروبا الغربية ظلت مدينة لها على الدوام بالفضل العميم مدة طويلة من الزمن .... ، على حين أنه حتى الإسلام نفسه كان متعرضاً لتيار متواصل من الفكرات ينساب إليه من ضفاف البسفور " [١]. وقد إختلف هذا التأثير فى كل منطقة حسب قربها من مراكز الفن البيزنطى أو بعدها عنه ، كما إصطبغت بعض البلاد بسمات الفن البيزنطى الخالصة ، وبعض البلاد إختلطت فيها هذه السمات البيزنطية مع اساليب الفن المحلية بها،ويظهر ذلك بوضوح فى غرب أوروبا فى كل من فينيسيا وصقلية .

ولقد كانت هناك بعض الأسباب التى ساعدت فى ظهور هذه التأثيرات والتى ترجع إلى - بالإضافة إلى الموقع - سيادة الديانة المسيحية ، وإعتناق بعض الدول لها خارج حدود الإمبراطورية ، وبالتالى خضوعها للسيطرة البيزنطية نتيجة لسلطة الكنيسة الشرقية فى القسطنطينية ، وزيادة الإتصال التجارى وإتساع رقعة الإمبراطورية ، مما ساعد على ربط الأقاليم ببعضها ، والتوسع فى إنشاء الموانى الساحلية ، كما حدث " فى فينيسيا التى اصبحت أهم مركز بحرى تجارى بين الشرق والغرب " [٢] .

ويتضح أحد هذه الأسباب فى الإختلاط الإجتماعى الناشئ عن زواج بعض الملوك أو الأمراء فى البلاد المجاورة من إمبراطورات وسيدات المجتمع البيزنطى ، كما لجأ

---

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣٤٠

(٢) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن - الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢١٠ .

بعض حكام هذه الدول إلى اباطرة القسطنطينية ، طلباً لإمدادهم بفنانى الفسيفساء ومساعديهم وإرسال الخامات والألوان المطلوبة لتنفيذ أعمال الفسيفساء ، وقد إنتقل الفنانون أيضاً إلى هذه الأقاليم المجاورة تبعاً للهجرات التى قامت بها العائلات الإرستقراطية من القسطنطينية حيث أن بعض الحرفيين ، تبعوا أسيادهم البيزنطيين ، بينما ظل آخرون يعملون عند الحكام اللاتينيين وذلك فى فترة الإحتلال الصليبى ، فضلاً عن رحلات التبشير والبعثات الدبلوماسية التى كان لها دوراً أساسياً فى إختلاط الشعوب ببعضها .

وبالرغم من قوة التأثير البيزنطى وإنتشاره على هذا المدى الواسع إلا أنه هناك بعض الشعوب التى ظلت بعيدة عن هذا التأثر مثل قبائل القوقاز والألبانيين والجراكسة وهذه الأخيرة " لم تكن لبيزنطه معهم إلا معاملات طفيفة لا تذكر " [1]. وقد كانت بلاد القوقاز على سبيل المثال لا تمثل إلا مصدراً للجنود المرتزقة للإمبراطورية ولاشئ غير ذلك ، ونلاحظ أن الفنانين البيزنطيين قد تركوا بعض التأثيرات الطفيفة على الفن الألمانى الذى تجلى فى زخارف العمارة الكنسية ، وتقل هذه التأثيرات فى كل من فرنسا وإنجلترا حيث أن وسائل الإتصالات كانت محدودة بينهما ، أما الفترات الطويلة التى دامت فيها الحروب الصليبية مع الإمبراطورية فلم ينتج عنها أى تأثر للعالم اللاتينى بهذه الحضارة العريقة ، " إلا « فريدريك الثانى » *وهو الشخص الذى إقتبس عن بيزنطة بعض الفكرات والوسائل التى كانت تستخدمها حكومة الإمبراطورية فى هيئتها القديمة ، وذلك بسبب صداقته الحميمة ببلاط نيقيه ، ولم يسرع علماء الغرب فى إدراك مدى ضخامة كنوز العالم المختزنة بالقسطنطينية إلا فى القرن الرابع عشر الميلادى " [2] .

ولم يقتصر إنتشار الأساليب البيزنطية على العالم الغربى فقط ، وإنما ظهرت أيضاً فى العالم الإسلامى حيث كان يتم تبادل العلماء بين بغداد والقسطنطينية ، بالإضافة للروابط الإجتماعية التى نشأت عن زواج بعض الأمراء من النساء العربيات ، وقد حاول الفنانون الأخذ بهذه الأساليب الفنية الجديدة بما يتفق وطبيعة العقيدة الإسلامية ، وتجلى هذا الإندماج الفنى بوضوح فى أعمال الفسيفساء فى المساجد الكبرى .

---

(١) ستيفن رنسمان ، « الحضارة البيزنطية » ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص٣٥٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٣٦٥ ، ٣٦٦ .

(*) أحد الملوك الفرنسيين .

كما ظهرت التأثيرات البيزنطية فى كثير من الفنون الأخرى ، مثل الفن القبطى ، والذى برزت فيه هذه التأثيرات بصورة واضحة خاصة فى أعمال التصوير بالفريسك ، وفنون النسيج والمعادن والمنحوتات الجصية والخشبية .

• ظهور تأثيرات الفن البيزنطى خارج أنحاء الإمبراطورية :

ظهرت هذه التأثيرات فى الكثير من المدن التى تقع خارج نطاق الإمبراطورية فى الشرق والغرب ، وتمثلت فى العديد من كنائسها ، ويمكن هنا إلقاء الضوء على ثلاثة مناطق خارجها فى كل من روسيا وإيطاليا وصقلية .-

وقد كانت روسيا من ابرز الأماكن التى عبرت عن طابع الفن البيزنطى فى الشرق بما إحتوت عليه من كنائس شهيرة مثل : كنيسة أياصوفيا ، وكنيسة القديس ميخائيل .

اما فى الغرب فظهرت هذه الأساليب البيزنطية فى عدة كنائس فى فينيسيا وتورشيللو وموراتو فى إيطاليا ، وكنائس سيفالو ومارتورانا وكنيسة بلاتينيا فى صقلية ، "وجميع مراحل تطور الفن البيزنطى لم تظهر فى فينيسيا وصقلية ، لأن بعض الأساليب قد إنتقلت إلى فينيسيا فقط ، بينما مراحل أخرى ظهرت فى صقلية ، كما أن بعض المراحل الهامة للتطور البيزنطى لم تظهر فى هذين المركزين مطلقاً ، وعملية الإنتقال بدات خلال النصف الثانى من القرن الحادى عشر" (1) . وجميع الكنائس السابقة إحتوت على كم هائل من لوحات الفسيفساء ذات الملامح البيزنطية التى توافرت فى الموضوعات والأسلوب والمعالجات التشكيلية للخطوط والألوان ، ونذكر هنا بعض النماذج التى تؤيد ذلك : " ففى روسيا بدأ الفن البيزنطى يترك آثاره الواضحة منذ نهاية القرن العاشر الميلادى اثناء حكم "فلاديمير" امير كييف عندما قرر إعتبار المسيحية الدين الرسمى لها ، وعمل على نشرها فى ربوع دولته ، هذا وإن كان هناك فى جنوب روسيا كنائس مسيحية اقدم من هذا التاريخ ، فإن روسيا منذ ايام « فلاديمير » اصبحت على اوثق الصلات ببيزنطة ، خصوصاً عندما تزوج هو نفسه بأميرة منها ، وتوطدت التجارة والعلاقات الحضارية بين الإثنين ، واصبحت روسيا إمتداداً للحضارة البيزنطية " (٢) .

---

(1) Otto Demus, Byzantine Art And The West, New York University Press , New York , 1970 , P. 129 .

(١) داود عبده داود : الفن البيزنطى ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ٢٢٩.

وإتضحت الأساليب البيزنطية فى إنشاء العديد من الكنائس التى تعتمد على التخطيطات البيزنطية ، ومن أهم الأمثلة التى يجب الإشارة إليها ، نجدها فى كنيسة آياصوفيا ، وهى من أشهر الكنائس المشيدة فى كييف *، والتى إعتمدت فى تصميمها على الطراز البازيليكى الصليبى. وهو أحد أشكال العمارة البيزنطية ، وقد عثر فيها على لوحات فسيفساء بمساحات كبيرة ، تتبع فى أسلوبها التقليد البيزنطى ، فهى تضم برنامج فنى يماثل فى أسلوبه وترتيبه النظام الطبقى الذى سبق وأن ظهر فى كنائس منتصف العصر البيزنطى ، ففى القبة صور السيد المسيح الحاكم الأعظم وهو محاط بالملائكة والحواريين ، ورموز الإنجليين الأربعة مصورة على الدلايات التى تحمل القبة ، وفى المنطقة السفلى - أسفل المشاهد السابقة - صور الأنبياء والقديسين ، أما العذراء فهى مصورة فى الجزء الخارجى البارز من الكنيسة ، وهى مصورة بشكل رمزى وملابس فاخرة توحى بهيئتها الإمبراطورية،هذا إلى جانب الصور فى القباب الإسطوانية التى تصور مشاهد آلام السيد المسيح فى الجدران الشمالية والجنوبية تتضمن صور من حياة السيد المسيح والقديس ، جورج ، والقديس بطرس وكبير الملائكة ميخائيل .

وقد وجدت نماذج فى هذه الكنيسة يظهر فيها التقليد الواضح للموضوعات والأساليب البيزنطية، فهناك بعض اللوحات التى تصور "مناظر لمضمار سباق الخيل والإمبراطور مصوراً فيها وهو يشاهد المباريات من المقصورة ، علاوة على مشاهد الصيد والموسيقيين ، وهذه المشاهد إحتلت مساحة الجدران فى تجويف السلالم التى تؤدى إلى الممرات ، كما تظهر لوحة السيد المسيح جالساً على العرش بين ياروسلاف وإبنه على أحد الجوانب ، وزوجة ياروسلاف وبناتها على الجانب الآخر" [1]. وهذه اللوحات تذكر بلوحات التصوير الإمبراطورى المنفذة فى كنيسة آياصوفيا بالقسطنطينية والتى تشبهها تماماً .

وتشير فسيفساء كييف إلى كثير من الإختلافات فى المعالجات التشكيلية والتنفيذية ، وذلك يرجع إلى إختلاف العاملين فى زخرفة هذه الكنيسة ، " وهى تشير أيضاً إلى أن فنانى القسطنطينية قاموا بالعمل فيها ، كما أن مكعبات الفسيفساء المستخدمة تعتمد على مادة الزجاج والحجر المعتم ، والحجر قد إستخدم فى الأجزاء المكشوفة من

---

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York 1994 , P. 222 .

(*) اسمها ياروسلاف فى القرن الرابع عشر الميلادى ، وتعرضت للحرائق والتلف وأعيد إكتشاف أجزاء منها فى القرن التاسع عشر الميلادى .

الجسم وإتخذ أحجاماً صغيرة بالمقارنة بالمكعبات الزجاجية التى نفذت بها الملابس والخلفية " [١] . وذلك وفقاً للأساليب التقنية البيزنطية .

وكذا ينطبق الحال فى إيطاليا،حيث الكنائس التى إتبعت فى تصميماتها وزخارفها الداخلية الأسلوب البيزنطى ، كما فى كنيسة القديس « زينو » التى إعتمدت زخارف الفسيفساء فى موقع التعميد* فيها على المفهوم البيزنطى ، كذلك أعمال الفسيفساء الموجودة فى كنيسة القديس « إيزيدور » - كلاهما فى روما - والتى يظهر فيها خليط من الفن القوطى والبيزنطى الذى يبدو فى جمود الشخصيات والخلفيات الزرقاء والتى إستبدلت بالخلفيات الذهبية ، وإضافة الأشكال المعمارية التى حلت بالتدريج محل المساحة الذهبية الواسعة ، " ويقول فى ذلك المؤرخ تيكانين (Tikkanen)، إن مجموعات الصور التى تغطى القباب والأقواس فى القسم الغربى ، وتنتمى للقرن الثالث عشر الميلادى تمت على أيدى أساتذة بيزنطيين ، بينما تلك الأعمال الموجودة فى القسم الشمالى من إنتاج التلاميذ الإيطاليين اللذين تتلمذوا على أيدى أساتذة بيزنطيين ، ولكن مهما تكن جنسية المنتج لهذه الأعمال،فإن هذه الأعمال تستوحى الكثير من المصادر الشرقية وهى من إنتاج الذهن البيزنطى " [٢] .

وهناك نموذج آخر فى كاتدرائية "جروتا فيراتا" (Grottaferrata) بالقرب من روما ، مصور فوق قوس النصر ويصور عيد الفصح والحواريين جالسين فى مجموعتين متساويتين ، وتسقط فوق رؤوسهم أشعة الشمس والتى يتم التعبير عنها بمساحة مستقيمة ومحددة ، تمتد من أعلى المساحة المصورة ، ولكنها هنا تمتد فى خطوط قصيرة فوق رأس كل حوارى ، كما نرى فى شكل (١٩٧) . " وهذه الطريقة كانت متبعة خلال القرن الحادى عشر ، والألوان الواضحة البراقة وتباين الملابس يكشفان عن الإعتماد على الأسلوب البيزنطى " [٣] . الذى تجلى بوضوح فى فسيفساء دير دافنى .

أما فى فينيسيا فقد إختلطت هذه التأثيرات البيزنطية بالأساليب المحلية مما نتج عنه الإتجاه الفينيسى البيزنطى الذى أصبح أحد العوامل الفعالة فى فن فينيسيا، وسيطر بوضوح على أعمال الفسيفساء وخاصة فى كنيسة القديس/مرقص/وفى إثنين من

---

(1) Dalton, Byzantine Art and Archoeology, Clarendon Press, Oxford., 1911. P. 397 .

(2) Ibid P. 400 .

(3) Edgar, Waterman Anthony, A H istory of Mosaics , Hacher Art Books , New York , 1935 , P. 171 .

(*) فسيفساء موقع التعميد ، ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادى .

المواقع بالقرب من فينيسيا فى تورشيللو وموراتو *.

وكنيسة القديس مرقص ** من الكنائس الشهيرة فى فينيسيا وتحتوى على العديد من لوحات الفسيفساء " التى تمثل متحفاً لجميع العصور بين الحادى عشر الميلادى والعصور الحديثة ، .... ، والفسيفساء التى تنتمى للقرون الأولى هى التى تحمل الطابع البيزنطى الذى تم على أيدى الفنانين البيزنطيين واليونانيين ، ويؤكد ذلك رسالة ديزيديريوس (Desiderius) إلى القسطنطينية التى يطلب فيها فنانين لتنفيذ الأعمال الجدارية ، وذلك يشير إلى صعوبة الحصول على فنانين محليين ، ونظراً لعدم وجود علاقات تجارية بين فينيسيا والقسطنطينية وقتذاك ، ووجود الرسامين اليونانيين فى فينيسيا خلال القرن الثانى عشر يشير إلى أنها بدأت فى زخرفة كنائسها تبعاً للتقاليد اليونانية ، وكذلك الإستعانة بالفنانين اليونانين يشير إلى عدم كفاءة الفنانين المحليين " (١) .

وتعتمد هذه الكنيسة فى طرازها على القباب المتعددة فهى تحتوى على خمسة قباب وتشبه فى نمطها المعمارى كنيسة الرسل فى القسطنطينية ، ولم يعتمد نظام زخارف الفسيفساء فيها على الترتيب الهرمى نظراً لوجود هذه القباب الخمسة التى إضطر الفنانون فى ملئها إلى تصوير التصميمات الثلاثة لزخارف القبة ، وهى (صورة السيد المسيح ، الصعود ، عيد العنصرة) - والتى تستخدم معاً جنباً إلى جنب فى زخارف منتصف العصر البيزنطى ، وهم فى ذلك كانوا يمزجون برنامجين مختلفين معاً - وذلك فى القباب الثلاثة الرئيسية. أما القبتان الباقيتان تم ملئها بطريقة عشوائية بمناظر من أسطورة القديس ، حنا ، ومناظر للإنجيليين الأربعة . والتى غلب عليها التفكك نتيجة لفقدان الوحدة الشكلية والموضوعية بينها .

وقد تشابهت موضوعات الفسيفساء بها مع الموضوعات البيزنطية الدينية مثل موضوعى الدخول إلى القدس ، والعشاء الأخير كما يبدو فى الشكلين (١٩٨ ، ١٩٩) ، والتى يظهر فى الأولى السيد المسيح مصوراً يمتطى حماراً ويتجه إلى مدينة القدس،التى يشار إليها برسم معمارى مبسط يظهر فى الخلف ويتقدمه بعض الأشخاص الواقفين فى إستقبال السيد المسيح .

---

(1) Dalton, Byzantine Art and Archocology, Clarendon Press, Oxford., 1911, P. 399 .

(*) موراتو عبارة عن جزيرة مجاورة لمدينة تورشيللو .

(**) بدء العمل فى هذه الكنيسة فى أوائل القرن الثانى عشر الميلادى ، وإستمرت المرحلة الأولى من تنفيذ الفسيفساء حتى أواخر القرن الثالث عشر وأوائل الرابع عشر الميلادى .

واللوحة الثانية تصور مشهد العشاء الأخير ، حيث تمتد منضدة طويلة تشغل اغلب المساحة الجدارية ، ويتجمع حولها السيد المسيح والحواريون الإثنى عشر اللذين يظهرون فى المواجهة ، والسيد المسيح يجلس على رأس المنضدة - يسار اللوحة - وبجواره يهوذا الخائن .

وبالنظر إلى اللوحتين السابقتين تتضح الأساليب البيزنطية التى ظهرت فى تصوير العناصر الآدمية المسطحة والجامدة بالرغم من ظهور محاولات مبدأية للتعبير عن الحركة التى بدت فى وضع السيد المسيح فى كل منهما ، فضلاً عن إيماءات الحواريين ، ومحاولة إضفاء التعبيرات المختلفة على ملامح وجوههم ، كما نلاحظ عدم مراعاة المنظور وإهمال البعد الثالث وخاصة فى لوحة العشاء الأخير التى رسمت فيها المنضدة تشبه المستطيل ذو البعدين ، والتى ينسدل القماش فوقها مكوناً ثنايات متكررة ، عبر عنها الفنان بخطوط بنية اللون مركزها من أعلى ، كما تساوت قوائم المنضدة الكبيرة فى مستوى الأرضية مع المنضدتين الصغيرتين المرسومتين على جانبى المشهد ، وقد رسمت الأشخاص فى خلفية اللوحتين على أرضية ذهبية ، والسيد المسيح ظهر فى اللوحتين مرتدياً عباءته الزرقاء ورداءه الذهبى ، وذلك أهم ما يميز أعمال الفسيفساء البيزنطية .

" ومشهد العشاء الأخير بالأخص له سمة وأسلوب بيزنطى قديم .. وذلك حيث ان وضع المنضدة يشبه المنضدة الشرقية التى إتخذت شكلاً نصف دائرى والتى تتبع التقليد البيزنطى فى القرن السادس الميلادى " [(١)] . والتى سبق أن ظهرت فى فسيفساء كنيسة القديس ابو لينار الجديدة فى موضوع العشاء الأخير ، شكل (٨٠ د) . وهذا الشكل المستطيل للمنضدة يعتبر تطوراً لها .

ويصف "هيثرينجتون" (Hertherington) لوحة دخول السيد المسيح القدس بأنها " من ابرز الأمثلة للإشارة إلى الأسلوب البيزنطى الفينيسى ، كما يؤكد على أن العمل لابد ان يكون قد تم على أيدى الحرفيين البيزنطيين ، فقد صدر أمر عام ١٢٥٨م يقضى بأن يستعين كل فنـــان فسيفساء يونانى بإثنين من المساعدين المحليين ، ولذلك ظهرت اللمســة المحلية التى تجمع المؤثرات البيزنطية والرومانسكية والفينيسية القديمـــة " [(٢)] .

---

(1) David Talbot Rice, Art Of The Byzantine Era , Themes And Hudson, LTd . London , 1963 , P. 178 , 179 .

(2) Mosaics , Paul Hamlyn , London , 1967 , P. 37 .

وباقى الأعمال فى هذه الكنيسة تنتمى لعهود لاحقة ويقل فيها التأثير البيزنطى ويحل محله التأثير الفينيسى ، وذلك نتيجة الإضرابات التى حدثت بسبب القوة المحلية فى فينيسيا التى أوقفت العمل فى الممر المؤدى لصحن الكنيسة قبل منتصف القرن الثالث عشر بحوالى عشر أو خمسة عشر سنة ، كما ان العمل بالجزء الشمالى منها - من صالة المدخل - لم يكن قد إنتهى وإتجه الفنانون إلى تنفيذ اعمال اخرى ، وعندما عادوا مرة أخرى فى أواخر القرن الثالث عشر لتنفيذ الأجزاء الباقية،كانت اساليبهم الفنية والتنفيذية قد تغيرت .

وإنجازات الحرفيين البيزنطيين ظهرت ايضاً فى تورشيللو فى شمال إيطاليا ، وتتميز الفسيفساء فيها بالجودة الرفيعة ، ويجب الإشارة إلى " ان زخرفة القبة فى هذه الكنيسة تمثل نسخة او تقليداً لقبة كنيسة القديس فيتال مع وجود اربعة ملائكة على الخلفيات الذهبية " (١) . وهى أهم الأعمال فى كاتدرائية تورشيللو التى تحمل الطابع البيزنطى،وهى تحتل مساحة كبيرة تقع على الجانب الغربى ، وهى مقسمة إلى خمسة مساحات افقية ، أكبرها فى مساحة المنطقة العلوية التى تصور موضوع صلب السيد المسيح وحوله الملائكة جبريل وميكاليل ، وتقل المساحات الباقية فى الإرتفاع كلما إتجهنا إلى أسفل ، كما نرى فى شكل (٢٠٠) ، ويتجلى الطابع البيزنطى فى الجمود الذى سيطر على أوضاع الشخوص ونسب اجسامهم ، كما نتبين من شكل (٢٠٠ أ)-تفصيلية من اللوحة السابقة،وهى تصور موضوع الحساب الأخير الذى إستقل المساحة السفلى من الجدار بجوار المدخل ، ونلاحظ فيها الخطوط البنية من مكعبات الفسيفساء التى تحدد الأجسام ، و التى تعد سمة من سمات فن الفسيفساء البيزنطى ، وتتخلل هذه المساحات اللونية الحمراء والسوداء التى ترمز لألسنة النيران الملتهبة ، اما اللون الذهبى فقد ظهر بوضوح فى جزء آخر من الكاتدرائية ، وهو الجزء الخارجى البارز منها ، وقد إنتشر بصورة واسعة لتظهر وسطه العذراء وهى واقفة فى هذه المساحة الكبيرة ، وفى اسفلها يقف الحواريون الإثنى عشر فى مساحة مستقلة يفصل بينهما شريط يحتوى على نقوش كتابية بالحروف اليونانية ، كذلك وجدت هذه الكتابات محددة للمساحة المقوسة التى تقف فيها العذراء ، وقد كانت هذه النقوش الكتابية تكتب لتوضح أسماء الحواريين فى الفسيفساء البيزنطية ، " وصورة العذراء رائعة الجمال لأنها تتميز بالطول والأناقة وذات أبعاد دقيقة ، وتماثل افضل اعمال المدرسة القسطنطينية وتبرز روعة ، وجمال

(1) Otto Demus, Byzantine Art And The West, New York University Press , New York , 1970 , P. 137 .

أعمال الفسيفساء القديمة مثل تلك الموجودة فى مدينة نيقيه" [1] . والتى نراها فى شكل (٢٠١) .

وقد وجدت صورة مماثلة لصورة العذراء السابقة فى كنيسة « القديس دوناتو » فى مدينة مورانو *وفى نفس الجزء الخاص البارز من الكنيسة ولها طابع بيزنطى ، ولكنها أكثر إستطالة وذات ملامح جادة وهى ذات جودة عالية وقد وصفها بعض النقاد " بأنها تفتقر إلى التماسك والروعة الملازمة للأعمال القديمة .. وهى أيضاً بالإضافة إلى فسيفساء تورشيللو منسوبة إلى فنانين يونانيين من القسطنطينية ، أما الأجزاء الباقية فهى من تنفيذ فنانى فينيسيا ، وبذلك فإن هذه الأعمال لم تصل إلى المستوى الجمالى للأعمال البيزنطية " [2] .

• الفسيفساء فى صقلية :

صقلية عبارة عن جزيرة صغيرة فى البحر المتوسط ، وكانت فى القرون القديمة تمثل جزءاً من الإمبراطورية البيزنطية حتى وقوعها تحت السيادة الإسلامية فى النصف الثانى من القرن السابع ، وظلت ملتقى العديد من الأجناس المختلفة ، مثل اليونانيين والبيزنطيين والرومان والعرب والفرنسيين ، وأخيراً النورمانديين اللذين سيطروا عليها عام ١٠٧٢م فى القرن الحادى عشر الميلادى بعد نزاع دام قروناً طويلة مع هذه الدول .

وكان النورمانديون حريصين على نشر الثقافة الفنية والإرتقاء بها من خلال تدعيم علاقاتهم السياسية مع الدول المجاورة والتى تسمح بالتبادل الفنى ونقل ما هو أفضل لديهم ، فكان هناك ترحيب من قبل الحكام بالفنانين البيزنطيين ، كما كان الحكام النورمانديون راعين للفن ومشجعين له ، وقاموا بتمويل العديد من الأعمال الفنية البيزنطية ومعظم الآثار البيزنطية تنسب إلى السيادة النورماندية .

وقد شهدت الفسيفساء الصقلية تطورات عديدة من قبل التيارات المختلفة ، سواء الشرقية (الإسلامية) أو البيزنطية ، وكانت الغلبة للتأثيرات البيزنطية التى ظهرت بوضوح فى هذه الفسيفساء والتى إنحصرت فى أربع مناطق متفرقة داخلها ، فى سيفالو ، ومونتريال ، وكنيسة بلاتينيا ، وكنيسة مارتورانا .

---

(1) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era, Themes And Hudson, LTd. London, 1963, P. 180.

(2) Op. Cit, P. 182.

(*) تنتمى هذه الفسيفساء إلى بداية القرن الحادى عشر ولكن صورة العذراء فيها تنتمى إلى أواخر القرن الحادى عشر حيث حلت محل صورة السيد المسيح ، كما تشير النصوص الكتابية فى المساحة الذهبية .

" والفسيفساء الصقلية خلال القرن الثانى عشر الميلادى ، كانت تمثل افضل تعبير عن المدرسة البيزنطية فى العصور الإسلامية لأن مثل هذه الجودة لم تكن موجودة فى اى مكان آخر ، كما أن هذه الأعمال لم تخضع إلى الكثير من أعمال الترميمات التى تخفى العمل الأصلى ، بالمقارنة بفسيفساء فينيسيا " [١] .

وفيما يلى نذكر بعض الأمثلة لأعمال الفسيفساء الصقلية ذات الأسلوب البيزنطى والتى نجدها فى كاتدرالية مدينة سيفالو *. " وهى تحتوى على اقدم نماذج الفسيفساء وخاصة فى الجزء الخارجى البارز منها " [٢] . (حنية الكنيسة) ، حيث قسم هذا الجزء إلى ثلاث مستويات افقية أسفل الجزء العلوى المقبب ، والذى إحتوى على صور نصفية كبيرة للسيد المسيح ، والتى تتبع النموذج التقليدى البيزنطى لصور السيد المسيح التى كانت تنفذ فى القبة ، ونظراً لعدم وجود القبة فى هذه الكاتدرالية نفذت صورته فى هذا الجزء المقبب (نصف القبة) ، وبالتالى رسمت صورة العذراء واقفة بين إثنين من الملائكة على اليمين وإثنين على اليسار ، فى المنطقة التى تلى صورة السيد المسيح من أسفل ، وفى المستوى الثانى صور الحواريون الإثنى عشر على جانبى النافذة التى تتوسط الجدار فى مساحتين عليا وسفلى تفصلهما أشرطة زخرفية .

واللوحة شكل (٢٠٢) تبين صورة السيد المسيح الحاكم الذى يرتدى عباءته الزرقاء والرداء الذهبى المعتاد ومصور على خلفية ذهبية ، ويمسك الإنجيل الذى حررت عليه النقوش الكتابية ، اللاتينية فى صفحة ، واليونانية فى الصفحة المقابلة على النص الذى يعنى « إننى المسيح ضوء العالم » " [٣] . وقد تكرر ظهور هذه النقوش الكتابية فى الأطر الزخرفية المحددة لمساحة الحنية بأكملها .

ويجب الإشارة إلى " أن هذه الأعمال من تنفيذ الحرفيين اليونانيين المجلوبين من بيزنطة إلى صقلية بناء على طلب الحكام النورمانديين ، وباقى اللوحات فى الجدران الجانبية تمثل أعمالاً من إنتاج التلاميذ الصقليين اللذين تتلمذوا على أيدى اليونانيين والتى تنتمى لتاريخ لاحق " [٤] .

---

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics , Hacher Art Books , New York , 1935 , P. 180.

(2) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era , Themes And Hudson, LTd . London , 1963 , P. 159 .

(3) Ibid , P. 161 .

(4) Op . Cit . P. 160 .

(*) تقع مدينة سيفالو على الساحل الشمالى بين باليرمو والطرف الشرقى لصقلية.

وهناك تماثل شديد بين هذه الكاتدرائية وكاتدرائية مونريال *وخاصة فى الجزء الخارجى البارز، وأسلوب تصويره، كما نرى فى شكل (٢٠٣) التى تظهر فيه المساحة العريضة للفسيفساء الذهبية والتى غطت المساحات العليا والجانبية من الجدران والأسقف المقببة، وتظهر صورة السيد المسيح فى الجزء العلوى منها، تشبه كثيراً اللوحة السابقة فى سيفالو - كما نراها فى شكل (٢٠٣أ) حيث يحمل السيد المسيح الإنجيل المفتوح" وتظهر الكلمات اليونانية التى تحمل الكلمات «عيسى المسيح القدير» "[1]. أما الجزء السفلى فهو مقسم إلى مستويين فقط، يفصل بينهما أشرطة زخرفية، ففى المستوى الأول صورت العذراء وهى جالسة وتحمل المسيح الطفل بين ذراعيها، تتوسط إثنين من كبار الملائكة، ونلاحظ أنها مرسومة بحجم ضخم حيث تساوت فى إرتفاعها مع أطوال الملائكة الواقفين بجوارها. أما المستوى الثانى فتظهر فيه مجموعة من الشخصيات المقدسة.

وبالإضافة إلى أوضاع الشخصيات السابقة وطرق تصويرهم، ظهرت التأثيرات البيزنطية فى النقوش الكتابية اليونانية واللاتينية التى ظهرت فى أجزاء داخل الكاتدرائية، كما نرى فى شكل (٢٠٤) مجموعة من الجامات المستديرة فى الأطر الزخرفية المحددة للأقواس والتى نفذت داخلها صوراً نصفية للقديسين، والتى تشبه كثيراً الصور النصفية فى كنائس العصر البيزنطى فى كنيسة القديس فيتال براڤينا. شكل (٨)-، كما تظهر هذه الصور فى الإطار الزخرفى المحدد للمساحة الذهبية المخصصة لصورة السيد المسيح السابقة.

وقد إمتدت هذه التأثيرات إلى الموضوعات المتعددة داخل الكاتدرائية، حيث وجدت مشاهد عديدة من العهد القديم والحديث- فى صحن الكاتدرائية - كما ظهرت بعض المشاهد التى تصور حياة السيد المسيح ومعجزاته والتى شغلت المساحات الخاصة بالجدران الجانبية التى تعلو الأقواس والتى تحملها الأعمدة، بالإضافة إلى تصوير مشاهد من حياة القديسين أمثال القديس بطرس والقديس بولس.

" ومع أن معظم النقوش فى هذه المشاهد محررة باللاتينية ومعظم الزخارف من جانب الصقليين إلا أن الأسلوب التصويرى بيزنطى "[2]. وكاتدرائية «مونريال» من

---

(1) P. B. Hetherington, Mosaics, Paul Hamlyn, London, 1967, P. 36.

(2) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Claredon Press, Oxford, 1911. P. 406.

(*) تبتعد مونريال عدة أميال عن جنوب باليرمو.

اضخم الكاتدرائيات التى زينت بالفسيفساء وتحتوى على كم هائل من المشاهد التى " تمثل افضل المشاهد المتكاملة التى نبعت من العالم البيزنطى "(١) . ولكنها بالرغم من ذلك، " تفتقر إلى اللمسة المتميزة للأناقة التى كانت تميز فسيفساء القسطنطينية فى العصور القديمة "(٢) .

كما وصف المؤرخون هذه الأعمال بأنها " اقل جودة فنية من باقى الأعمال الفنية المنفذة فى صقلية فى سيفالو ، ومارتورانا وكنيسةبلاتينا ، وذلك يرجع فى رأيهم إلى جمود وجفاف الألوان ، والأسلوب الفنى غير إبداعى ، كما ينسبون رداءة العمل إلى رغبة الفنانين المنفذين فى الإلتزام بالتقليد القديم دون اى إلهام جديد، بالإضافة إلى العجلة التى تمت فيها هذه الفسيفساء * "(٣) .

وقد تكرر ظهور هذه الموضوعات البيزنطية التى تصور مشاهد من العهد القديم والحديث فى كنيستى مارتورانا **وكنسية بلاتينيا ***، بالإضافة إلى التخطيط الطبقى البيزنطى أيضاً للموضوعات المنفذة ، فتظهر صورة السيد المسيح الحاكم الإلهى فى منتصف القبة ، كما يبدو فى شكل (٢٠٥) ، حيث صور بالطول الكامل ومحاط بالنقوش اليونانية ، أما فى شكل (٢٠٦) الذى يبدو فى صورة نصفية ويمسك الكتاب المقدس بيده اليسرى ، وهو مصور داخل حلية بارزة ، محاطة بالنقش اليونانى أيضاً ، والذى يتضمن الكلمات الآتية : " السماء هى عرشى والأرض موضع قدمى "(٤) . وكلاهما متفذين على خلفية ذهبية وتحيط بهما - فى كل لوحة على حدة - صور القديسين والملائكة من كل ناحية .

وفى كنيسة « مارتورانا » تظهر ايضاً الحليات الدائرية التى تحيط بصور القديسين النصفية،كما تظهر الموضوعات البيزنطية بنوعيها على الجدران المقببة التى

---

(1) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era , Themes And Hudson, LTd. London , 1963 , P. 166 .

(2) Ibid , P. 168 .

(3) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics , Hacher Art Books , New York , 1935 , P. 183 .

(4) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press Oxford , 1911. P. 408 .

(*) إستغرق تنفيذ هذه الفسيفساء فترة قصيرة جداً تقارب ثمانية اعوام .

(**) بنيت هذه الكنيسة تكريماً للعذراء فى عهد ادميرال روجير الأول ، ولفظ مارتورانا ، يطلق على العذراء وهو مقتبس من إسم مؤسس الدير المجاور الملحق بالكنيسة (الوينا مارتورانا) Aloina Martorana.

(***) عرفت هذه الكنيسة ايضاً بإسم كنيسة القصر الملكى فى باليرمو .

تلى القبة مثل مشاهد من حياة العذراء ووفاتها ، وبعض موضوعات التصوير الإمبراطورى التى تتضح فى إحدى الصور التى تمثل القديس « جورج » من أنطاكية يركع أمام العذراء فى نفس وضع وهيئة الإمبراطور المصور فى فسيفساء كنيسة آياصوفيا . شكل (١١٥) .

وهناك مثال آخر لموضوعات التصوير الإمبراطورى فى نفس الكنيسة ، حيث السيد المسيح يتوج الملك « روجير الثانى » كما يتبين فى شكل (٢٠٧) ، والذى يلاحظ فيه " أن مشهد التتويج وأسويه يتبع نفس تخطيط مشاهد التتويج فى العصر البيزنطى "[١] .

أما كنيسة « بلاتينيا » تعتبر " أفضل أثر للنورمانديين فى صقلية " [٢]. وبالإضافة إلى صورة السيد المسيح الرئيسية فى القبة وصور العذراء ، فهى تحتوى أيضاً على العديد من صور الإحتفالات الدينية التى صورت فى منطقة المحراب والتى تضم رحلة العائلة المقدسة والبشارة والتجلى ، والدخول إلى القدس والتى تراها فى شكل (٢٠٨) ، " وهذه الأعمال تمثل أدق الأعمال وأعظمها فى الكنيسة ، والتى تكشف عن أفضل ما فى الأسلوب الصقلى "[٣]. الذى يتضح فيه المهارة التصويرية التى تجلت بوضوح فى موضوع الدخول إلى القدس والذى تفوق على غيره من الموضوعات المشابهة فى الكنائس الأخرى .

حيث إهتم الفنان المصور له بثبات التكوين وحسن توزيع العناصر الآدمية فى الخلفية المليئة بالتفاصيل الدقيقة،كما تبدو واقعية المشهد وطبيعته فى صورة الحلاق العارى الذى صور فى المستوى الأمامى للوجه ، وهو يبحث عن ملابسه .

وفى نفس الكنيسة فى غرفة الملك « روجير » وجدت لوحات الفسيفساء التى تحتوى على زخارف دنيوية متكاملة من العالم البيزنطى،وهى تصور الوحوش والأشجار،ويذكر « رايس » " أن مشاهد الصيد تماثل تماماً تلك النماذج التى تزخرف المنسوجات الشرقية ، والتصميم فارسى الأصل ، وهذه الفسيفساء تشبه لوحات الفسيفساء التى تزخرف العديد من غرف قصر الأباطرة فى القسطنطينية وهى ذات

---

(1) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era , Themes And Hudson, LTd . London , 1963 , P. 166 .

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics , Haher Art Books , New York , 1935 , P. 181 .

(3) Ibid , P. 183 .

اسلوب فارسى ايضاً " [١]. والشكل (٢٠٩) يوضح جزءاً من الجدار فى الغرفة الخاصة بالملك « روچير » فى القصر الملكى ، وهى كما تبدو فيها مشاهد الصيد والطيور والحيوانات الطبيعية والخرافية المتقابلة والتى تصطف على خلفية من الأشجار التى تم تناولها ومعالجتها بأسلوب تجريدى زخرفى .

وبالإضافة إلى لوحات الفسيفساء العريضة داخل الكنائس المتأثرة بالأساليب البيزنطية ، فقد إمتدت هذه التأثيرات إلى اللوحات الصغيرة المحمولة،وأوضح مثال لها هو اللوحة التى تصور موضوع الصلب والتى تقترب فى أسلوبها من الأسلوب البيزنطى النموذجى ، كما نرى فى شكل (١٩٥) ، وذلك يرجع إلى أنها من إنتاج احد الحرفيين اليونانيين المجلوبين من العاصمة البيزنطية،مثلها فى ذلك مثل العديد من الأعمال السابقة .

• العناصر البيزنطية فى الفسيفساء الإسلامية :

كان وصول التأثيرات البيزنطية إلى العالم الإسلامى نتيجة لأن معظم الأقطار التى دخلها الإسلام ، كانت فى وقت ما تابعة للحكم البيزنطى مثل مصر وسوريا [*]، كما كانت العراق وإيران تحت الحكم الساسانى ، وسرعان ما تخلصت هذه البلاد من هذه القوى المسيطرة ، التى تركت آثارها الواضحة المتمثلة فى التراث الفنى والثقافى ذو الملامح البيزنطية والساسانية ، بالرغم من ظهور الإسلام الذى كان له تأثيراً بالغاً على ثقافة البلاد التى دخلها ، ونتج عن تلك الثقافات مزيجاً فنياً ذا طابع خاص ، اصبح يميز تلك الحقبة الفنية فى العالم الإسلامى" ومما لاشك فيه ان فن التصوير الإسلامى قد إعتمد على أصول ومصادر فنية ، لعبت دوراً كبيراً فى تكوين نواة هذا الفن ويؤيد هذا القول تلك الأمثلة الغزيرة من التصوير الإسلامى التى ماتزال باقية حتى الان ، والتى تتضح فيها بجلاء هذه الأصول والمصادر الفنية ، وتعكس هذه المصادر الأساليب الفنية لبعض الفنون القديمة التى إنتشرت وإستقرت فى البلاد التى فتحها المسلمون مثل : سوريا ومصر والعراق وإيران وأواسط آسيا ، ولكن مما تجدر ملاحظته ان المسلمين ضموا إليهم هذه البلاد وكانت لديهم معرفة سابقة بفن التصوير " [٢] . وتعتبر بلاد الشام من أبرز المناطق التى توافرت فيها تأثيرات الفن البيزنطى ، حيث إنعكست هذه الأساليب

---

(1) Art Of the Byzantine Era , Themes And Hudson, LTd . London , 1963 , P. 172, 174 .

(٢) أبو الحمد فرغلى : التصوير الإسلامى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٣١ .

(*) وصلت تأثيرات الفن البيزنطى إلى سوريا قبل وصوله مصر

بالأخص على أعمـال الفسيفساء التى تزخرف مبانيها المعمارية كالقصور والمساجدفى كل من القدس ودمشق ، وإنحصرت هذه التأثيرات فى العناصر الزخرفية التى تضمنتها هذه الأعمال .

ونجد الإختلاف هنا فى ان التأثير البيزنطى لم ينتقل إلى الموضوعات،وذلك يرجع إلى تغير نوعية الديانة نفسها ، فلم تعد العقيدة المسيحية التى الف الفنانون تصوير قصصها وما إرتبط بها من شخصيات مقدسة كالسيد المسيح والعذراء - هذا من ناحية - ومن ناحية أخرى وهى طبيعة الفن الإسلامى الذى كره تصوير الكائنات الحية بصفة عامة وإبتعد عنها بشكل ملحوظ ، وذكر « رايس » " ان هذا الحظر لم يكن مطبقاً فى جميع اركان العالم الإسلامى خلال السنوات الأولى من الإسلام ... ، ولا ندرك إذا كان هذا العداء ضد التصوير قد ظهر قبل القرن التاسع الميلادى لأنه لم يكن له تأثير على الفن الدنيوى فى ذلك العصر كما يتضح من تصاوير قصر الحير ، وقصير عمره ، وقصر خربة المفجر ، ولكن الحقيقة الماثلة فى عدم تصوير الشخصيات فى فسيفساء قبة الصخرة او فى دمشق يشير إلى ان التحريم جاء تطبيقه الحبرى عام ٦٩٠م " (١) ولذلك نجد ان اغلب الزخارف المنفذة بالفسيفساء يغلب عليها الأشكال الزخرفية المجردة والتى نتبينها على النحو التالى :

فقد ظهرت كثير من العناصر الزخرفية كالهندسية والنباتية والكتابية والحيوانية فى الفسيفساء الإسلامية المستمدة من الفسيفساء البيزنطية ، والتى لم تنتشر إنتشاراً واسعاً فى هذا العصر ، وتركزت فى عدة اماكن قليلة حيث عرف المسلمون هذا النوع من التصوير الجدارى مع بداية العصر الأموى ، ويمكن تقسيم هذا النوع من التصوير إلى نوعين (قسمين) : النوع الأول عبارة عن مجموعة من اعمال الفسيفساء التى تزين المبانى الدينية ، والنوع الثانى يتضمن اعمال الفسيفساء داخل القصور (او المبانى الدنيوية بشكل عام) .

وأروع الأمثلة التى تحتوى على قدر كبير من هذه العناصر ، وتعتبر من اوضح النماذج التى تبرهن على إنتقال هذه العناصر البيزنطية نجدها" فى ثلاثة من المنشآت الدينية وهم : قبة الصخرة ، والمسجد الأموى بدمشق ، وقبة الظاهر بيبرس بدمشق " (٢).
وتعتمد زخارف الفسيفساء فى كل منها على الفسيفساء الزجاجية الملونة ، وقد تم

---

(1) Islamic Art-Themes And Hudson , London , 1965 , P. 18 .

(٢) ابو الحمد فرغلى : التصوير الإسلامى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٢٦ .

تنفيذها فى الأجزاء العليا من الجدران ، أما من أسفل فقد كان يفضل وضع ألواح الرخام على غرار ما كان يحدث فى الكنائس البيزنطية ، ويكتفى هنا بذكر مثالين فقط ، وهما فسيفساء قبة الصخرة والمسجد الأموى ، فهما الأكثر أهمية ودلالة على الطابع البيزنطى .

أولاً : زخارف قبة الصخرة :

تتألف زخارف قبة الصخرة من مجموعة من الزخارف المجردة المتشابكة ، والتى تخرج من أوانى زهرية وتنتشر فى تفريعات تتخذ إتجاهاتها إلى أعلى وتسير فى خطوط منحنية وتوجد هذه التشكيلات الزخرفية فى رقبة القبة من الداخل . ويتخللها النوافذ التى تشبه العقود ، ويحيط بكل نافذة إطار زخرفى يحتوى على وحدات متنوعة ومتكررة .

كما تظهر الزخارف السابقة فى اجزاء أخرى داخل أكتاف العقود ، وتجويف القبة نفسه ، وتحتوى على صور لأوراق النباتات الطبيعية كأوراق العنب وأوراق الأكانثس ذات الملامح التشكيلية الزخرفية المتميزة ، بالإضافة إلى أشكال النخيل وثمارها المحددة ، كما يبدو فى شكل (٢١٠) ، التى نلاحظ فيها بعض الأطر الزخرفية التى تحدد المساحة من الخارج والتى تظهر على الجانبين وتحتوى على أشكال دائرية بداخلها رسوم هندسية ، وفى بعض الأجزاء تتحول هذه الأشرطة الهندسية إلى زخارف كتابية إشتملت على آيات من القرآن الكريم ، كما يتبين من شكل (٢١١) والتى كتبت بالمكعبات الذهبية.

وفى مناطق أخرى نجد هذه الأطر الزخرفية تتخلل مساحات الفسيفساء نفسها ، ولكنها فى هذه الحالة تحتوى على مجموعة من الورود والفواكة وخاصة العنب والرمان والبلح والتين والكمثرى والتفاح . كما يتبين فى شكل (٢١٢) .

ونلاحظ فى التفصيليات السابقة ، غلبة الطابع الزخرفى على رسوم الفسيفساء ، التى حرص الفنان فيها على تكييف خطوط تصميماتها مع شكل المساحات المعمارية ، سواء الدائرية أو الإسطوانية أو المسطحة ، وكوشات العقود ، مما يحقق إنسجامها وتآلفها مع العنصر المعمارى ، كما يبدو فى شكل (٢١٠) والتى تغطى كوشة احد العقود - ذات الشكل المثلث تقريباً وتعلو تيجان الأعمدة - حيث رسم جذع النخلة بدايته من أسفل وتتفرع أوراقها المجردة يميناً ويساراً حسب إتساع مساحة الكوشة .

وقد تميزت هذه الزخارف بالإيقاع اللونى الفريد حيث إحتوت هذه الفسيفساء على مجموعة متنوعة من ألوان المكعبات التى حرص الفنان على توزيعها فى أماكنها

المناسبة مع تحديد العناصر والأشكال المرسومة بالخطوط السوداء ، مما يبرز جمال العناصر المنفذة على الخلفية الذهبية ، وهذه إحدى السمات البارزة للفسيفساء البيزنطية أيضاً ، وقد تخللت هذه الفسيفساء المذهبة بعض المكعبات الفضية التى تزيد من تلألئها ، كما نرى لوحتى شكل (٢١١ ، ٢١٢) ، التى تبرز فيها المساحة ذات اللون الذهبى والحروف المذهبة فى الإطار الخارجى .

ثانياً : زخارف المسجد الأموى :

تعد زخارف الفسيفساء فى هذا المسجد من أهم الآثار الإسلامية فى ذلك الوقت، وقد برزت الأساليب البيزنطية بشكل واضح فى لوحات الفسيفساء العديدة التى يزخر بها هذا المسجد ، والتى تشغل مساحات كبيرة من القباب والأجزاء العليا من الجدران والعقود التى تحيط بالصحن والرواق الغربى والواجهة الخارجية وواجهة المجاز فى قاعة الصلاة ، أما الأجزاء السفلى فهى مغطاة بالرخام ، " وهى تشبه فى تنفيذها أسلوب الترخيم فى قبة الصخرة ، وفى كنيسة آيا صوفيا فى القسطنطينية "[١] .

وتظهر هذه التأثيرات بالتحديد فى نسيج الزخارف المعمارية الذى سيطر على اللوحات ، والذى يعتبر العنصر الأساسى فيها ، وهى أهم ما يميز هذه الفسيفساء عن غيرها ، فقد كانت لها الأولوية فى الظهور فى تلك المناظر الطبيعية المرسومة ، كما فى شكلى (٢١٣، ٢١٤) ، وكما يبدو كانت هذه العمائر تصور منفردة أو فى مجموعات متجاورة تتخللها الأشجار الطبيعية والجسور ، ويربط بين هذه الأجزاء نهر طويل يمتد بطول الجدار ، وهو " فى الغالب نهر بردى الذى يجتاز دمشق "[٢] . والذى إستخدمت فيه المكعبات الفضية مع المكعبات الحجرية البيضاء لتنفيذ المياه وذلك للتعبير عن إنعكاسات المياه .

وفى بعض اللوحات كانت هذه العمائر تصور مضمار السباق الذى يحيط به الأشجار والأبراج العالية ، ويذكر الدكتور ، ثروت عكاشة ، " أن قصور الفنان آنذاك عن تطبيق قواعد المنظور لم يكشف بوضوح عما يعنيه بهذا التكوين "[٣] .

---

(١) عبد القادر الريحاوى : العمارة فى الحضارة الإسلامية ، مركز النشر العلمى ، جامعة الملك عبد العزيز ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠ ، ص ٦٣ .

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics , Hacher Art Books , New York , 1935 , P 130 .

(٣) تاريخ الفن - الفن الإسلامى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٧ ، ص ٢٦٩

وهذه المساحة السابقة الكبيرة من الفسيفساء تحددها أطر زخرفية قوامها عناصر هندسية متشابكة وعناصر كتابية تتضمن آيات من القرآن الكريم ، إلا أن أغلب هذه اللوحات بشكل عام إختفى نتيجة التلف البالغ الذى أحدثته الحرائق والزلازل . وقد إحتوت هذه اللوحات بالإضافة للعناصر السابقة على أشكال ووحدات زخرفية أخرى تشبه إلى حد كبير ما وجدت فى قبة الصخرة ، مثل العناصر الطبيعية كالأشجار ذات الطابع الكلاسيكى ، والتى تخرج منها الثمار ، كما يتبين فى شكل (٢١٥) . والذى يظهر فيه شجرة خضراء اللون رسمت فوق كوشة العقد ويحددها أطر زخرفية تحتوى على وحدات مكررة من الثمار والإطار العلوى يفصلها عن مساحة مستطيلة تعلوها تحوى بداخلها أوراق الأكانثوس الكبيرة الحجم والتى تنتشر يميناً ويساراً ، ويقل حجمها كلما إتجهنا إلى أعلى ، وتتكرر هذه الوحدات فى قبة الخزنة التى تحملها الأعمدة ، شكل (٢١٦) ، وهى كما يبدو سداسية الشكل ، وتحتوى على هذه التفريعات النباتية وأوراق الأكانثوس فى أحد الجوانب ، والجانب الآخر يتضمن عنصرين هما : النخلة التى تتوسط هذه المساحة ، والأشكال المعمارية المتضائلة الحجم نسبياً ، وتتبادل هذه الأشكال وتتكرر حول جسم الخزنة ، وهى جميعاً محاطة بالأشرطة الزخرفية الدقيقة والمتنوعة المستلهمة من الفسيفساء البيزنطية والتى تشترك جميعها فى الألوان البديعة المتناسقة .

وتعتبر فسيفساء المسجد الأموى بشكل عام " إحدى روائع الأعمال الزخرفية المنفذة بالفسيفساء فى العالم كله ، ومن حيث الأسلوب الفنى تتفوق على أية أعمال أخرى فى سوريا ، وذلك يعود إلى أنها تماثل أرضيات الفسيفساء فى قصر القسطنطينية الملكى " [1] . وبالرغم من ذلك فقد إعترض بعض المؤرخين على نسبة تنفيذ هذه الفسيفساء للفنانين البيزنطيين ، وكذلك فسيفساء قبة الصخرة ، ونسبوا تنفيذها إلى بعض العمال السوريين ، ومن هؤلاء المؤرخين " السيدة مارجريت فان برشيم (Van Berchem) و سوفاجيه (Sauvaget) اللذين نفيا ما جاء على ألسنة العرب (فيما يخص ذلك) ، واللذين ذكروا الروم فى كتاباتهم التاريخية والتى كان المقصود بها العالم المسيحى بصفة عامة [2] ، ... ، ويذكر الدكتور ، ثروت عكاشة ، " أن الثابت يقيناً أن لفظ الروم مقصود به أوروبا عامة وبيزنطة خاصة ، وقد أيد ، هاملتون جب ، فى دراسة حديثة دقة ما ساقه المؤرخون العرب ، ذاهباً إلى أن ميل الأمويين إلى أن يحذو حذو البيزنطيين ، وهو أمر مؤكد ، لافتاً النظر إلى نص لم يتبين للسيدة ، برشيم ، و ، سوفاجيه ، الرجوع

---

(1) David Talbot Rice , Islamic Art, Themes And Hudson , London , 1965 , P. 16 .

(٢) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن - الفن الإسلامى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٧ ، ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ .

إليه ، جاءفيه : أن المواد اللازمة لإعداد لوحات الفسيفساء لم تكن متوفرة فى تلك البيئة ، كذلك الحرفيون كانوا هم أيضاً يردون إلى دمشق والمدينة المنورة من بيزنطة " [١].

وقد ساعدت الدراسات الحديثة التى أجراها العالم جيب (Gibb)فى تأكيد صحة ما ساقه المؤرخون العرب " مؤكداً ميل الأمويين لإتخاذ التقاليد البيزنطية على أنها كانت حقيقة واضحة ." [٢].

كما يؤيدالدكتور ، ثروت عكاشة ، صحة هذه الآراء من ناحية أخرى بقوله : "فمن المعروف أن المنجزات الفنية فى سوريا سواء فى مجالات النحت أو الحفر على العاج ، أو الفسيفساء قد أخذت فى التدهور إبتداء من القرن السادس الميلادى ، وليس من المعقول أن تكون لوحات الفسيفساء فى دمشق والقدس المتجاورة الغاية جاذبية وجمالاً ، قد انجزها صناع سوريا وقت إضمحلال الحركة الفنية فيها ، بل الأرجح أن نقبل ما دونه المؤرخون العرب انفسهم من أن ثمة عون وفد من بيزنطة " [٣] . وبما أن الخامات والفنانين والأساليب بيزنطية خالصة،فكان من الطبيعى أن تصبح السمة العامة لأعمال الفسيفساء السابقة بيزنطية فى الموضوعات والتكوينات والعناصر الزخرفية والألوان أيضاً .

• قصر هشام بخربة المفجر :

ولقد إمتدت التأثيرات البيزنطية إلي الفسيفساء التى تزين المنشآت الدنيوية والتى وجدت فى قصر هشام .

وهذا القصر من " أهم المنشآت الدينية فى العصر الإسلامى ويحتوى على نحو مائتى وخمسين جزءاً من لوحات مصورة بالفسيفساء فى حالة جيدة داخل القصر وفى مبنى الإستحمام الملحق به " [٤] . وقد عثر فيه على أوضح الأمثلة التى تبرهن على وصول هذه التأثيرات البيزنطية والتى تتمثل فى لوحة الفسيفساء المستقلة التى تزين أرضية الحمام ، وهى كما تبدو فى شكل (٢١٧) ، عبارة عن شجرة كبيرة تتميز بضخامتها وكثافة أوراقها،وتنتصف اللوحة ، وتشغل أكبر حيز من المساحة الكلية لها ، وعلى جانبيها صورت حيوانات مثل الغزلان ، والأسد الذى ينقض على إحداها فى الجانب

---

(١) المرجع السابق ، نفس المكان .

(٢) أبو الحمد فرغلى ، التصوير الإسلامى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٥٢ .

(٣) تاريخ الفن - الفن الإسلامى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٧ ، ص ٢٧٣ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٧٩ .

الأيمن منها " ويقول إتنجهاوزن (Ettinghausen) فى ذلك : إن تصوير الشجرة يحمل قسمات واقعية ، إذ إبتعد المصور عن أسلوب التماثل وأبرز عدم إنتظام غصونها الأساسية وإنثناء إحداها" (١) . وقد حددت الأوراق بمساحات سوداء سميكة شغلت مساحة ملحوظة تبرز جمال الورقات وألوانها المتألقة .

والمساحة بشكل عام تتحدد من الخارج بإطار زخرفى،وإتخذت الخلفية لوناً واحداً من مكعبات الفسيفساء ، على غرار ما كان متبعاً فى الفسيفساء البيزنطية .

" ومنشأ هذه الفسيفساء يرجع فى الأصل إلى فسيفساء الأرضيات فى العهود البيزنطية القديمة فى أنطاكية ، وكذلك فى قصر الأباطرة البيزنطيين فى القسطنطينية ، بإستثناء الحيوانات المصورة فى الأسفل فهى تميز التصوير الشرقى ونموذج الأسد الذى يلتهم الغزال يمثل مضموناً شائعاً فى إيران " (٢) . وذلك دليل على وجود الأساليب الفنية الأخرى بجانب الأساليب البيزنطية والتى إتضحت أيضاً فى الوحدات الهندسية التى يظهر فيها الطابع الرومانى ، والتى إتسمت بالثراء والتنوع ، إلى جانب موضوعات الصيد ومطاردة الحيوانات لبعضها والتى ترجع للتأثيرات الرومانية ، وإختلاط الأساليب الفنية وإمتزاجها بهذه الصورة من أهم ما يميز العصر الأموى فى ذلك الوقت .

وكما إنتقلت هذه الأساليب البيزنطية إلى الفسيفساء الإسلامية بهذه الصورة الواضحة،فقد إمتد تأثيرها أيضاً إلى الفن القبطى،والتى تمثلت فى موضوعات التصوير الجدارى وطرق معالجتها من الناحية التشكيلية ، والمصورة على الجدران الداخلية للمقابر والمعابد المصرية .

• التصوير الجدارى القبطى :

إرتبط الفن القبطى فى مصر بظهور المسيحية ، وإختلاط الأساليب الفنية الهيللينستية والفرعونية السابقة ، والفنون البيزنطية المعاصرة له بالفنون الشعبية المحلية التى إتسمت بالبساطة والتلقائية ، وكان ذلك فى بداية القرن الرابع الميلادى وإستمر بعد الفتح العربى .

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢٨١ .

(2) David Talbot Rice , Islamic Art,Themes And Hudson , London , 1965 , P. 22 .

وقد كان المصريون أول من أعتنقوا هذه الديانة "(١). وكان ذلك فى ظل السيادة الرومانية المستبدة ، وقد تعرضوا بالطبع لمختلف أنواع العذاب التى تحول بينهم وبين إعتناق هذه الديانة الجديدة ، والجهر بها ، وكان سبيل المصريين فى ذلك هو الإبتعاد عن بطش الأباطرة فى شمال مصر فى الأسكندرية * بصفة خاصة ، وإتجهوا إلى جنوبها حيث إختبأوا فى المعابد والمقابر حتى يتمكنوا من ممارسة شعائرهم الدينية ، وبالتالى تحولت هذه الأماكن إلى أديرة ، وكنائس زينوها بأجمل التصاوير الجدارية التى إرتبطت إرتباطاً واضحاً بالديانة المسيحية وتعاليمها ، وفقاً للأفكار الفنية السائدة فى ذلك الوقت .

ولقد إختلفت نوعية الموضوعات المصورة على الجدران وأسلوب صياغتها ، حسب الفترات الزمنية التى نفذت خلالها ، وذلك طبقاً للمراحل الثلاث المختلفة التى مر بها الفن القبطى فى مصر ، وهى :

" ١ - مرحلة الصحوة

٢ - مرحلة الإكتمال أو المرحلة القبطية .

٣ - مرحلة الإنتشار أو مرحلة فن الأقباط .

المرحلة الأولى : تمتد من القرن الرابع إلى منتصف القرن الخامس(٢) . حيث كانت مصر خاضعة للحكم البيزنطى والذى ظهر نفوذه واضحاً فى مجال الإدارة والحكم ، أما تأثيره الفنى ظهر فيما بعد ، ويقول الدكتور « ثروت عكاشة » : " أن البلاد فى تلك الفترة كانت حديثة العهد بالمسيحية ويغلب عليها التأثيرات الوثنية بشكل واضح فتميزت الأعمال بالحركة والحيوية وتقليد الطبيعة ، وكان فنها خليطاً يستوحى من وثنيتها ومن مسيحيتها ، ... ، ولم يكن له طابع فنى متميز بل كان خليطاً يجمع شيئاً من الطراز اليونانى الرومانى فى مصر وشيئاً من الطراز الفرعونى "(٣) .

المرحلة الثانية : وتعرف أيضاً بالطراز المسيحى" وتنحصر فى الفترة من النصف الثانى من القرن الخامس وحتى الفتح العربى وتسمى المرحلة الإنتقالية نتيجة لإستمرار وجود الموضوعات الوثنية القديمة فضلاً عن ظهور بعض الرموز التشكيلية الجديدة الخاصة بالديانة المسيحية .

---

(١) أحمد سليم : أثر إستخدام التصوير الجدارى فوق ملاط الطين فى تجميل قرية كلابشة بالنوبة ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٨ ، ص ٦٧ .

(٢) ثروت عكاشة : تاريخ الفن - الفن المصرى ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٦ ، ص ١٤٢٦ .

(٣) المرجع السابق نفس المكان .

(*) كانت أهم مراكز الحضارة الهيللينستية .

المرحلة الثالثة : وهى المرحلة الأخيرة التى إختفت منها التأثيرات الهللينستية الوثنية وقلت أيضاً التأثيرات البيزنطية شيئاً فشيئاً ، وغلب الطابع المسيحى الشعبى ، وقد إستطاع الأقباط من خلال تلك المرحلة تحقيق شخصيتهم الفنية المميزة والمستقلة عن غيرها من المراحل السابقة .

وبالرغم من التأثيرات الفنية على الفن القبطى ، إلا ان أهم ما يميزه ، انه لا يخرج اعماله الفنية او ينفذها بناء على أوامر إمبراطورية ، كما لم ينل اى تشجيع سواء كان مادياً أو معنوياً من البلاط الملكى ، بإستثناء التوجيهات الفنية التى تلقاها الفنانون من قبل الرهبان ورجال الكنيسة ، والتى لا يمكن الإستغناء عنها عند اداء هذه الأعمال الفنية ، والفن القبطى بذلك إبتعد عن الرفاهية والفخامة والذوق الرفيع الذى إتسم به الفن البيزنطى ، وهذه تعتبر نقطة الإختلاف بين هذين الفنين .

وتعرف الدكتورة « سعاد ماهر » الفن القبطى بقولها : " وهكذا نستطيع ان نقول ان طرازاً فنياً جديداً ظهر فى المقابر والكنائس المسيحية الموجودة فى الصحراء الغربية بعيداً عن أعين الحكام . والرقباء وهو طراز فنى خاص بمسيحى مصر اللذين عرفوا بالأقباط منذ سنة ٢٨٤م ، ... ، ويمتاز هذا الأسلوب الجديد بأنه اسلوب بعدت عناصره عن محاكاة الطبيعة فلم يعن بالمادة وإكتفى بالرمز إليها او التعبير عنها بأبسط الوسائل واقلها ، ... . كما لجأ إلى تجريد المادة ورمز إليها بمجرد خطوط هندسية ملأ بها فراغات كبيرة " (١) .

وكان من الطبيعى ان يتأثر الفن القبطى بأساليب الفن البيزنطى فهو فن معاصر له ، ومسيطر عليه فى نفس الوقت ، وظهور هذه التأثيرات الفنية البيزنطية فى الفن القبطى لا تنقص من شأنه او تقلل من قدره كفن مستقل بذاته ، وذو طابع خاص فقد ترك بصمات واضحة فى مجالات الفنون المختلفة وقد اثر على الفن البيزنطى * نفسه .

وتظهر آثار الفن البيزنطى فى فروع الفن المختلفة فى الفن القبطى كالعمارة ، والتصوير بنوعية ، وفنون النحت والأخشاب والمنسوجات .

وأهم ما يمكن تناوله هنا هو أعمال التصوير الجدارى التى نفذت بالفريسك على جدران المقابر والأديرة ، والتى تحمل الطابع البيزنطى ، ولكنه يجب الإشارة أولاً إلى

---

(١) الفن القبطى ، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٢ .

(*) ظهور الفن القبطى كان كان سابقاً لظهور الفن البيزنطى .

نموذج متفرد من أعمال التصوير بالفسيفساء ، وهو من الحالات النادرة التى ظهر فيها فن الفسيفساء البيزنطى فى مصر خلال العصر القبطى ، وهذه الفسيفساء موجودة فى دير القديسة كاترين ؛ والذى يعتبر من أشهر الأديرة التى شيدت فى سيناء فى فترة خضوع مصر للسيادة البيزنطية ، وبنيت بأيدى مهندسين بيزنطيين ، وقد تم بناؤه بموجب مرسوم من « جستنيان » ، لذلك كان هذا الدير يحظى بالرعاية من قبل هذا الإمبراطور ، ... ، وفسيفساء هذا الدير هى الوحيدة المتبقية من عهد الإمبراطور « جستنيان » والمنسوبة إلى ورشة فنية بيزنطية بعد القضاء على أعمال الفسيفساء فى القرن الثامن الميلادى - وفسيفساء التجلى فيه بحالة جيدة ، وتكشف عن الإتجاهات الفنية لفنانى الفسيفساء خلال العصر البيزنطى "[1] .

وهذه الفسيفساء " تشير إلى التطور البيزنطى الكامل ، وهى تصور موضوع التجلى[2] . كما يبدو فى شكل (٢١٨) ، حيث يقف السيد المسيح منتصفاً المساحة الرئيسية فى الكنيسة ، ويجاوره كل من النبى موسى وأشعياء ، والحواريين بطرس ويوحنا ، وقد كتبت أسماؤهم بجوار رأس كل واحد منهم بحروف سوداء اللون ، ونلاحظ فيها ان جسد السيد المسيح صور بأبعاد ثنائية مسطحة ، على عكس أجساد الشخصيات الأخرى التى تعمد الفنان إظهار أبعادها الطبيعية المجسمة ، ويحيط بجسد السيد المسيح ثلاث مساحات بيضاوية الشكل ، نفذت بدرجات ثلاثة من اللون الأزرق ، والدرجة الأدكن منها تقع فى الدائرة الداخلية التى رسمت خلف السيد المسيح مباشرة - المساحة الداخلية - "وهذه الهالة الكبيرة تهدف إلى إبراز فكرة الثالوث المقدس ، ... ، وبالتالى فهى تشير إلى طبيعة السيد المسيح الإلهية ، وبذلك فإن هذا التصوير يمثل تعبيراً رمزياً عن العقيدة التى ترى للسيد المسيح طبيعتين ... ، وليس هناك أفضل من هذا العمل الذى يعبر عن الطبيعة الثنائية للسيد المسيح والذى تحول من طبيعته الإنسانية إلى الإلهية فى هذا المشهد "[3] .

---

(1) Kurt Weitzmann , Studies In The Arts At Sinai , Princeton University Press , New Jersey , 1982, P. 405 .

(2) Carlo Bertelli , General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 105 .

(3) Kurt Weitzmann , Studies In The Arts At Sinai , Princeton University Press , New Jersey , 1982, P 14 .

ومن أمام هذه الأطر الثلاثة تخرج الأشعة الضوئية التى تسير فى خطوط مستقيمة وتنتشر يميناً ويساراً على الخلفية الذهبية الممتدة ؛ والأشعة الصادرة من جسد السيد المسيح بهذا الشكل تعد من أحد الملامح البيزنطية المميزة " [1] .

وتحيط هذه المساحة من الخارج - قبة الجزء الخارجى البارز - إطار زخرفى يتضمن صوراً لوجوه مختلفة وضعت داخل جامات مستديرة تخص الحواريين فى الجزء العلوى ، وصور الأنبياء الستة عشر فى الجزء السفلى ، وهذا الجزء السفلى يحتوى على شريط رفيع من الزخارف الكتابية أعلى منطقة الوجوه مباشرة .

ومن أعلى المساحة - المصور فيها موضوع التجلى - توجد صورة لملاكين مجنحين ومتقابلين ، حمل كل منهما فى يديه صليباً وكرة رسم عليها صليب ذهبى صغير.

وقد تشابهت هذه العناصر الزخرفية للرؤوس الآدمية والكتابية ، والملائكة المجنحة مع العناصر الموجودة فى كنيسة القديس فيتال ، مما يؤكد ان اعمال الفسيفساء فى هاتين الكنيستين تمت على ايدى فنانين ينتمون جميعاً إلى ورشة فنية واحدة ، كما ان موضوع التجلى هذا مصور ايضاً فى كنيسة القديس ابو لينار بكلاسى ، وقد إحتل نفس المساحة الرئيسية ولكنه عولج بأسلوب رمزى ، " حيث الحواريين الثلاثة مصورين فى شكل الخراف ، والسيد المسيح صور فى شكل صليب كبير وينتصف المساحة ايضاً ، والصورة الوحيدة المجسدة تخص القديس أبو لينار المهدى إليه الكنيسة " [2] . شكل (٩٦) ، وذلك يوضح مدى الإرتباط الفنى بين الأقاليم التابعة للإمبراطورية فى الشرق والغرب ، والتى تجمع بين أساليب فنية واحدة تستمد مصادرها من أصول بيزنطية خالصة .

أما لوحات التصوير الجدارى التى تحمل فى داخلها السمات البيزنطية،فيتم تناولها على النحو التالى :

أولاً : أعمال التصوير الجدارى الموجودة فى كاتدرائية فرس :

وهى تعتبر خير مثال للأديرة التى نشأت فى العصر القبطى المبكر وهى تقع فى جنوب مصر فى بلاد النوبة . ونظراً لأهمية هذه الأعمال فقد قامت البعثة الهولندية

---

(1) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford , 1911. P. 655 .

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York 1994 , P. 87.

بنقلها من على الجدران بواسطة الشاش المبلل بالصمغ ووضعها على لوحات خشبية وأعيد تثبيتها فوق الجدران مرة أخرى .

ومازالت هذه التصاوير الجدارية تتمتع بحالة جيدة ، وهى تجمع فى أعمالها بين عناصر فنية مختلفة كالفن التدمرى والسومرى ، ويصف الدكتور ، ثروت عكاشة ، فن فرس فى مجموعة كظاهرة من ظواهر الفن البيزنطى " (١) . فهى تصور مجموعة من المشاهد الدينية التى تتضمن الشخصيات المقدسة والتى كانت تصور الموضوعات البيزنطية كالعذراء والملاك جبريل وبعض الحواريين والملائكة المجنحين ، وقد صورت العذراء جالسة على العرش المتوج بأشكال الصليب الصغيرة ، بالإضافة إلى تصويرها فى موضوع الميلاد الذى رسمت فيه العذراء مصطجعة وخلفها السيد المسيح المولود ، والذى يبدو فى شكل (٢١٩) ، حيث تظهر فيه الملوك الثلاثة المتحلين الحياد معالجين بأسلوب فارس .

ثانياً : تصاوير كنيستى الخروج والسلام :

" لعل من أحسن الأمثلة التى عثر عليها من رسوم الفريسك ، توجد فى هاتين الكنيستين " (٢) وتقع كلتاهما فى منطقة البجوات بالواحات الخارجة ، وبالنسبة لكنيسة الخروج * فتظهر فى أعمالها التأثيرات البيزنطية التى تتضح فى الرسوم الجدارية التى تزين قبة المقبرة ، وهذه القبة تحتوى على مجموعة من الزخارف النباتية مثل كرمة العنب وعليها مجموعة من الطيور ويحيط بوسط القبة رسوم تمثل قصص الأنبياء والقديسين التى وردت فى الإنجيل إلى جانب بعض الموضوعات والزخارف المسيحية كأشكال الصلبان " (٣) .

أما رسوم كنيسة السلام فهى تتضمن أعمالاً فنية تجد فيها مجموعة من الأشكال المتجاورة منها ما هو رمزى ومنها ما هو من العهد القديم والجديد . وهذه الموضوعات وجدت مصورة على جدران القبة داخل هذه الكنيسة ، وهذه القبة تشتمل على خمس دوائر متتالية تتحد فى المركز ، والثلاث مستويات الأولى تحتوى على أشكال زخرفية نباتية من أوراق العنب وأكاليل النبات المتداخلة والتى نفذت على مساحة مستقلة من

---

(١) ثروت عكاشة : تاريخ الفن ، الفن المصرى ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٦ ، ص ١٤٩٢ .

(٢) أحمد سليم : أثر استخدام التصوير الجدارى فوق ملاط الطين فى تجميل قرية كلابشة بالنوبة ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ١٩٩٨ ، ص ٧٥ .

(٣) المرجع السابق . نفس المكان .

(*) يرجع تاريخها إلى النصف الأول من القرن الرابع الميلادى .

اللون الأصفر والأخضر الفاتح ، كما يتبين من شكل (٢٢٠) ، أما المستوى الرابع ذو الألوان الداكنة فقد إحتوى على موضوعات متجاورة ومتداخلة وغير مرتبة .

واوضح هذه الموضوعات يظهر فى الجزئية الخاصة بتصوير آدم وحواء فى موضوع الإغواء ، حيث يقف كل منهما تنتصفهما الشجرة التى إلتف حولها الثعبان تعبيراً عن عملية الإغواء نفسها والتى كانت سبباً فى طردهما من الجنة ، وقد نفذت اجسادهما با- للون الأزرق على الأرضية الصفراء المائلة إلى الدرجات البنية ، وهذه الموضوعات قد سبق تناولها فى الفن البيزنطى ، ويؤكد ذلك الدكتور ، احمد فخرى ، قائلاً : " إن التصاوير فيها نفذت بيد فنان ماهر تفوق خطوطه وألوانه مستوى مصورى المزارات الأخرى بكثير ، والطراز بيزنطى خالص شأنه فى ذلك شأن ملابس الأشخاص ، والموضوعات المصورة هنا هى الموضوعات الشائعة من الكتاب المقدس "[1] .

ثالثاً : رسوم حنية باويط :

من اوضح الأمثلة التى يتضح فيها الأسلوب البيزنطى ، يتمثل فى التوزيع الطبقى للشخصيات المقدسة داخل الكنيسة وطريقة تصويرهم ، نتبين ذلك فى شكل (٢٢١) ، الذى يبدو فيه المساحة المعمارية (حنية الكنيسة) مقسمة إلى مستويين : المستوى الأعلى هو الجزء المقبب وقد إحتوى على صورة السيد المسيح جالساً على العرش ، ويمسك الكتاب المقدس مفتوحاً كعادة تصويره فى الفن البيزنطى ، ويحيط بالسيد المسيح الإنجليين الأربعة ، وعلى كل جانب يقف ملاك مجنح ، والمستوى السفلى تظهر به صورة العذراء تحمل الطفل على ركبتها وهى جالسة على العرش ايضاً ، ومن حولها الحواريين الإثنى عشر ، بالإضافة إلى إثنين من الكهنة المصريين ، كما يجدر الإشارة إلى الوجوه المرسومة داخل الجامات المستديرة والتى تحيط بالمساحة الخارجية من الحنية .

رابعا : تصاوير دير القديس أرميا :

يقع هذا الدير فى سقارة وقد عثر فيه على مجموعة من أعمال التصوير الجدارى التى تصور موضوعات مستمدة من حياة السيد المسيح والعذراء والقديسين ، وإحدى هـــذه التصاوير الهامة توجد فى شرقية الدير (الحنية) ، وعليها صورة العذراء

---

(١) الصحراء المصرية ، جبانة البجوات الخارجة ، ترجمة عبد الرحمن عبد التواب ، هيئة الآثار المصرية ، ١٩٦٩ ، ص ١٠٤ .

وهى تحمل السيد المسيح الطفل وتتمتع بنفس الهيئة ونظرات الأعين،التى إعتاد الفنانون تصويرها فى الفسيفساء البيزنطية .

وعلى جدار آخر داخل هذا الدير عثر على لوحة تصور أربعة من القديسين او الرهبان ، أحدهم يحمل الكتاب المقدس ، والثانى يرفع ذراعيه إلى أعلى ، وقديس آخر رسم على يمين الجدار فى وضع السجود على الأرض ، وتحيط برؤوسهم جميعاً الهالات المقدسة - إلا القديس الساجد - نتبين ذلك فى شكل (٢٢٢) ، الذى نلاحظ من خلاله وقوف القديسين فى وضع المواجهة والنظرات المحدقة ، وطريقة معالجة طيات الملابس ، والكتابات التى تخللت الخلفية،كلها مظاهر تعكس التأثر الشديد بأسلوب التصوير البيزنطى .



الفصل الخامس

تجربة الباحثة الفنية ومحاولة إستخلاص قيم جمالية معاصرة مستوحاة من الفسيفساء البيزنطية

- مقدمـــــــــة .
- الخامات المستخدمة .
- الأساليب التقنية المتبعة فى تنفيذ اللوحات .

الفصل الخامس

تجربة الباحثة الفنية ومحاولة إستخلاص قيم جمالية معاصرة مستوحاة من الفسيفساء البيزنطية

• مقدمـــــة :

تتلخص التجربة العملية للباحثة فى تنفيذ مجموعة من لوحات الفسيفساء المعلقة التى حاولت فيها الإستفادة من الأسلوب الفنى للفسيفساء البيزنطية ، ومن بعض القيم التشكيلية والجمالية التى تضمنتها هذه الموضوعات ، والتى إحتوت على تصوير العنصر الآدمى وبعض العناصر النباتية ، ومحاولة تصويرها بأسلوب تحليلى تلخيصى ، على غرار الأسلوب الزخرفى المجرد الذى إتسم به طابع الفن البيزنطى .

وقد تم تنفيذ الأعمال المقدمة فى عدة مراحل ، إهتمت الباحثة من خلالها بتطوير الأسلوب الذى يتناسب مع الموضوعات المختلفة التى تم تصويرها ، كما شمل هذا التطوير ايضاً أسلوب التنفيذ بخامة الفسيفساء بنوعيها - الخزفى والزجاجى - ومن حيث اشكال المكعبات وأحجامها وإتجاهاتها داخل اللوحات المنفذة.

وقد كان للباحثة عدة أعمال سابقة على إعداد الرسالة إهتمت فيها بإستخدام بعض العناصر النباتية ، ومحاولة وضعها فى قالب زخرفى مما يحقق الثراء اللونى فى هذه الفسيفساء ، والإستفادة من الأسلوب الرمزى فى تصوير بعض الموضوعات المختلفة ، وتصوير العنصر الآدمى وبعض الصور الشخصية التى يغلب عليها أسلوب التحوير والتلخيص ، ومحاولة إظهار الطابع الحركى وتحقيق سيادة بعض الألوان فى هذه الأعمال ، وتظهر هذه الصفات التشكيلية فى اللوحات التالية :

اللوحة الأولى : شكل (٢٢٣) ويعتمد التصميم فيها على المساحة المستطيلة التى إنتشرت فوقها زهرات عباد الشمس ، وإمتدت على جانبى المحور المائل للوحة ، وإتخذت جميعها الأشكال المستديرة ، فى حين قسمت الخلفية إلى مساحات هندسية متجاورة ، متوازية معاً ومتقاطعة فى بعض الأحيان ، وقد حاولت الباحثة بذلك إحداث نوع من العلاقة التشكيلية بين هذه الأشكال المستديرة المتمثلة فى زهرات عباد الشمس ، وبين الخطوط الراسية والأفقية وما نتج عنها من مساحات مستطيلة تخللتها ، كما حرصت الباحثة على التقليل من الإحساس بالرتابة من تكرار عنصر واحد فى اللوحة وهو عباد الشمس ، وذلك من خلال تغيير بعض أوضاع هذه الزهرات وإتجاهاتها ، وما يترتب

عليه من إختلاف أشكال أوراقها وتداخلها فيما بينها بالإضافة إلى إستخدام اللون الأزرق والأحمر، ودرجاتهما المختلفة فى تصوير بعض هذه الزهور، وقد إتبعت الباحثة فى هذه اللوحة الأسلوب الواقعى الذى يتمثل فى نقل الشكل الطبيعى للزهور وأوراقها، فى حين غلب الطابع التحليلى الزخرفى على الخلفية المسطحة التى إحتوت على العديد من الدرجات اللونية الساخنة والباردة، كما حاولت الباحثة الحصول على أعلى درجة من التلوين داخل كل مساحة على حدة، كما يبدو فى الجزء الأسفل من اللوحة فى المساحة الحمراء اللون، والمساحة التى لُونت بالدرجات البنفسجية والوردية الفاتحة .

وقد تضمنت هذه المساحة السفلى مساحة صغيرة إعتمد فى تنفيذها على لون واحد وتبدو فى يسار اللوحة حيث تظهر إحدى زهرات عباد الشمس الزرقاء، وهى مرسومة على اللون الأبيض . وهى تعد بمثابة محاولة أوليه وبسيطة من الباحثة فى سبيل تعميمها وسيادتها فى بعض اللوحات التالية .

أما اللوحة الثانية فهى تبدو فى شكل (٢٢٤ أ)، وهى عبارة عن مساحة مسطحة تحتوى على مجموعة من الفروع المتداخلة التى تخرج منها أوراق النبات المتنوعة الأحجام والألوان .

وتهدف الباحثة من تصوير هذه الفروع المتداخلة بهذا الشكل إلى إبراز الطابع الحركى الذى يتحقق من خلال العناصر الخطية، والتى تمثلت فى الفروع النباتية التى تسير فى إتجاهات دائرية منحنية وتتجه فى جميع أنحاء اللوحة .

كما حاولت الباحثة تأكيد الإحساس بالحركة من خلال ترديد هذه الإتجاهات والخطوط المنحنيةفى الخلفية، وذلك بواسطة ترصيص مكعبات الفسيفساء وفقاً للخطوط الأساسية لفروع النبات . كما فى شكل (٢٢٤ ب) .

وقد إتبع فى تصميم هذه اللوحة وتنفيذها الأسلوب الزخرفى المجرد وقد إتخذ فى خلفيتها هنا اللون الأبيض كلون أساسى مع تدعيمه ببعض الدرجات اللونية الهادئة والمشتقة منه، مثل الأصفر والأوكر والوردى والأخضر الفاتح والأزرق الفاتح .

واللوحتان اللتان تظهران فى شكلى (٢٢٥ أ)،(٢٢٦ أ) حرصت الباحثة فى تصويرهما على إتباع الأسلوب الرمزى . كما إختلفت كل لوحة فى موضوعها عن الأخرى .

وينقسم التكوين فى اللوحة الأولى شكل (٢٢٥ أ) إلى قسمين : القسم الأيمن يتضمن شجرة كبيرة وفتاة صغيرة مقيدة بها وتقف فوق حافة صخرية وتحيط بها الجبال ، أما الجانب الأيسر فيظهر به من أسفل ألسنة النيران الملتهبة ومن فوقها ثلاثة طيور تحاول التحليق فى السماء .

ويتلخص الموضوع فى الإشارة إلى بعض القيود والمعوقات التى تعترض الإنسان وتجعله عاجزاً عن الوصول إلى أهدافه ، وقد تمثلت هذه القيود فى السلاسل الحديدية السوداء التى تنسدل على جانبى الشجرة التى إختفت أوراقها وحلت محلها أغصان وفروع غريبة الشكل ومتدلية ، وتمتد إلى أسفل لتقيد ذراعى الفتاة وجسدها .

وقد إستخدمت الباحثة بعض الرموز التى ساعدت على تأكيد هذا المعنى ، أهمها تصوير العنصر الآدمى ، فصورت الفتاة التى ترمز للإنسان والتى رسمت وسط مجموعة من الصخور والتلال التى حالت بينها ومنعتها من محاولة الفرار والنجاة من هذه النيران التى تقترب منها فى الناحية الأخرى ، فى حين تمكنت الطيور الثلاثة بالرغم من صغر حجمها وضعفها من الحصول على حريتها والتخلص من تلك الطبيعة الموحشة .

وقد إعتمدت الباحثة فى تصوير هذه اللوحة على الأسلوب التحليلى أو التلخيصى الذى يعتمد على التسطيح ، كما يبدو فى جذع الشجرة والتلال الصخرية وفى جسد الفتاة أيضاً ، كما لم تهتم برسم ملامح وجه الفتاة وإكتفت الباحثة بحركة رأسها المائلة للتعبير عن هذه الحالة الشعورية . بالإضافة إلى المبالغة فى رسم أحجام الطيور وأجنحتها ، وإعتمدت فى تصويرها وتنفيذها على الأسلوب الزخرفى الذى تمثل فى إستخدام اللون الأبيض وما تخلله من خطوط حمراء فظهرت هذه الطيور مسطحة إلى حد كبير،كما يبدو فى شكل (٢٢٥ ب) .

وقد فرض الموضوع على الباحثة إختيار مجموعة معينة من الألوان فى تنفيذ هذا العمل لما تتميز به من صفات رمزية متفردة ، فاللون الأبيض الذى يظهر فى رداء الفتاة والطيور الثلاثة يوحى بالنقاء والطهارة ، ويبعث الأمل فى بداية حياة جديدة بالرغم من وجود بعض المخاطر .

اما اللون الأحمر فهو يتميز بصفات رمزية خاصة ، فقد إختص هنا بالتعبير عن معانى الألم والصراع والمعاناة داخل العمل ، وقد إستخدمت الباحثة العديد من درجاته اللونية المختلفة فى تنفيذ لهيب النيران وجذع الشجرة وفروعها ، كما ظهر هذا اللون فى جميع اجزاء اللوحة حيث تخلل الجبال والأرض ، كما طغى ايضاً على لون السماء التى إتخذت بعض الدرجات الداكنة من اللون الأزرق والبنفسجى ، والتى توحى بسكون الليل وعتامته .

وقد إستخدم اللون الذهبى فى تنفيذ مناطق الضوء الساقط على السلاسل مما يوحى بصلابتها وقوتها ، وذلك بالإشتراك مع اللون الأسود ، وتعتبر هذه اللوحة واحدة من اللوحات التى حاولت الباحثة فيها تحقيق السيطرة والسيادة لأحد الألوان داخل العمل الفنى ، وهو اللون الأحمر الذى وجدته الباحثة أنسب الألوان التى قد تساعد فى تدعيم الموضوع المصور .

واللوحة الثانية المنفذة تظهر فى شكل (٢٢٦ ب) ، ويتضمن التكوين العام لهذه اللوحة إثنين من الوجوه الشخصية ، الوجه الأول يخص فتاة ، والوجه الأخر لرجل قد إتخذ وضع جانبى على يسار اللوحة ، وقد أحاطت بالإثنين مجموعة من أوراق الشجر .

وقد حاولت الباحثة فى هذه اللوحة تجسيد معنى رمزياً وهو الجمع بين المتناقضات فى الطبيعة التى تتواجد جنباً إلى جنب وتجمع بينها فترات زمنية واحدة ، مثل الليل والنهار - الماضى والمستقبل - الربيع والخريف ، ولابد لهذه الأزمنة أن تترك آثارها فى الأخرى وتؤثر فى الإنسان ويتأثر بها نتيجة لما تحدثه هذه المتناقضات من حالات شعورية مختلفة ، وارادت الباحثة التعبير عن أحد هذه المعانى وتصويره فى إطار رمزى ، وهو « الربيع والخريف » واعتمدت فى ذلك على بعض الرموز التى تضمنت العناصر المرسومة ، والألوان المستخدمة فى تصويرها ، وكان سبيلها فى التعبير عن الربيع هو رسم رأس فتاة صغيرة السن ، ويبدو ذلك فى ملامحها وغزارة شعرها وتتميز بعنق طويلة ممتدة إلى أعلى حيث تصل إلى الأوراق الخضراء اليانعة فى أعلى اللوحة ، وهى تتقدم اللوحة وترتفع برأسها عن المستوى الذى رسمت فيه رأس الرجل التى أرادت الباحثة من خلالها تجسيد الخريف مؤكدة ذلك برسمه فى سن متقدمة وبوضع جانبى مغمض العين وفى حالة سكون تام ، وقد تساقطت حوله مجموعة من الأوراق الذابلة ، ومن خلال

هذا العمل حاولت الباحثة التعبير عن معنى خاص ، وهو أنه بالرغم من هذا التضاد الواضح ، وبعد المسافة بين الربيع والخريف ، إلا أنه يمكن أن يكون هناك نقطة تلاقى بينهما ، والتى تمثلت هنا فى تجاور هذين الوجهين المتقاربين ، وتحقيق العلاقة التشكيلية بين بعض الخطوط كإمتداد خصلات شعر الفتاة لتمتزج بالورقيات التى تعانق وجه الرجل من ناحية - فى يسار اللوحة - ، كما تتصل هذه الخصلات بالأوراق الخضراء فى أعلى يمين اللوحة .

وقد لجأت الباحثة فى تحقيق هذا المعنى إلى الإعتماد على اللون الأخضر ودرجاته المتعددة فى تصوير بشرة الفتاة كما يبدو فى وجهها وعنقها وبعض خصلات شعرها ، فضلاً عن بروز رأسها من وسط هذه الأوراق الخضراء الزاهية ، وهذا اللون يتميز بإشاعة الحيوية ، كما أنه يوحى بالإستقرار والنماء ، فى حين سيطر اللون الرمادى على بشرة الرجل وملامحه الساكنة التى فقدت حيويتها ونضارتها ، ويتجلى ذلك فى لون الخد والشفتين ، بالإضافة إلى الدرجات اللونية المستخدمة فى الأوراق التى مالت إلى الإصفرار وذلك للإيحاء بجفافها وذبولها .

وقد سيطر اللون الأخضر بشكل عام على اللوحة وبدا تأثيره فى بعض الأجزاء حيث إصطبغ اللون الرمادى ببعض الدرجات اللونية الخضراء فى رأس الرجل ، وتحقيقاً لعنصر الترابط اللونى فقد تم توزيع بعض الدرجات الرمادية فى خصلات شعر الفتاة وفى مقدمة رأسها أعلى الجبهة مباشرة ، بالإضافة إلى ظهورها أيضاً فى منطقة الذقن .

وإلى جانب الدرجات الخضراء فقد ظهرت بعض الدرجات اللونية الداكنة التى تخللت جميع أجزاء اللوحة مثل الدرجات الرمادية والبنية المائلة إلى السواد التى قد تتلاءم مع طابع الحزن الذى طغى على الجو العام للوحة والتى حرصت الباحثة على إظهاره فى ملامح الفتاة وخاصة فى نظرة عينيها .

وقد إعتمدت الباحثة على العناصر الآدمية والنباتية فى تصوير إحدى هذه اللوحات التى تحمل الأسلوب الرمزى والتى تظهر فى شكل (٢٢٧ أ) ، وتحتوى على شجرة كبيرة تتميز بضخامة أوراقها ، وكثافتها وتتوسطها فتاة تجلس فوق أغصان الشجرة وتنحنى برأسها لأسفل ، وتهدف الباحثة من تصوير الفتاة هنا إلى محاولة الإعتماد على العنصر الآدمى لتحقيق بعض الأهداف والمعانى الحسية - وتتميز بخصلات الشعر الطويلة الناعمة والتى تنسدل فوق جبهتها وكتفيها ، وتمتد يميناً ويساراً لتتخلل المسافات البينية لأوراق الشجر .

وكان الغرض من إتخاذ الفتاة وضع الثبات فى الجلوس هو الإيحاء بسكون الليل وهدوئه ، كما أن تصوير الفتاة فى منتصف الشجرة - مركز اللوحة - بالإضافة إلى المساحة الظلية التى رسمت أسفل الشجرة ، يساعد على تحقيق عنصر الإتزان فى التكوين .

وقد رسمت الشجرة بقاعدتها فوق مساحة لونية باردة تشير إلى زرقة السماء وبرودتها ، أما خلفية الشجرة فقد قسمت إلى مساحتين جمعت بين الألوان الساخنة والباردة ، كما حرصت الباحثة على إستخدام اللون الأحمر ودرجاته الداكنة ، وتوزيعه فى أماكن متفرقة داخل اللوحة ، وذلك فى محاولة لتحقيق التناغم والإنسجام اللونى، حيث حرصت الباحثة على إحداث التأثيرات اللونية المتعددة فى أوراق الشجر ، والتى إمتزجت درجاتها المختلفة مع اللون الأحمر الذى كان مصدره خصلات شعر الفتاة .

وفى شكل (٢٢٧ ب) - اللوحة المنفذة - حرصت الباحثة على تحديد العناصر المرسومة من الخارج باللون الأسود ، (جميع أوراق الشجرة وجذعيها والقاعدة الظلية المرسومة أسفلها باللون الأسود) كما تم تحديد بعض أوراق الشجرة من الخارج كما يبدو فى الناحية اليسرى من اللوحة فى الخط الأبيض السميك أسفل الشجرة ، وقد رسم بجانبه خطاً آخر باللون الأحمر الذى تخلل أيضاً بعض الأجزاء السفلية من قاعدة الشجرة .

وقد تناولت الباحثة الأسلوب التحليلى المجرد فى معالجة جسد الفتاة ، كما تم التعبير عن ملامح وجهها بخطوط مبسطة ، وذلك لعدم أهمية دراسة الملامح وإظهار التفاصيل بها، فى حين إهتمت الدارسة بنقل الشكل الطبيعى لأوراق الشجرة .

وقد كانت هناك عدة محاولات من الباحثة فى تصوير الوجوه الآدمية والشخصية التى إتبعت من خلالها بعض الأساليب الفنية المختلفة ، والتى ظهرت فى اللوحات الآتية :

اللوحة شكل (٢٢٨) وقد تم تنفيذها فى مرحلة الإعداد لهذه الدراسة - وهى تضم وجهاً لفتاة شغل مساحة اللوحة بأكملها ، وقد تم التركيز على رسم الملامح الأساسية فقط للوجه فظهرت بحجم كبير .

وبالرغم من إهتمام الباحثة بدراسة النسب الطبيعية وتجسيد الوجه الإنسانى ، إلا أنها لم تهتم بنقل جميع التفاصيل الطبيعية مثل تصوير العين بدون حدقة ورسم الحاجبين فى صورة خطين منحنيين ، بالإضافة إلى الخطوط الرأسية السميكة التى حلت محل خصلات الشعر .

ولم تعتمد الباحثة على الأسلوب الواقعى فى إستخدام الدرجات اللونية الحقيقية ، كما يبدو بوضوح فى سيطرة اللون الأزرق على وجه الفتاة ، وبالأخص فى منطقة العيون والشفتين وخصلات الشعر الداكنة ، وقد أرادت من خلال هذا اللون التعبير عن لون ماء النيل الذى يروى مصر ويمتد بين أراضيها مما ينتج عنه خصوبة الأرض ونمائها وتضوج ثمارها ، والتى حاولت الإشارة إليها من خلال بعض الألوان مثل اللون البنى والأخضر والدرجات الحمراء والوردية ، كما إهتمت الباحثة بتنفيذ الوجه الذى يتضمن العديد من الدرجات اللونية الزرقاء على مساحة بيضاء تماماً تشوبها بعض الزرقة فى قاعدة اللوحة ، وذلك حتى تساعد على وضوح الشكل وبروزه إلى الأمام .

وتعتبر هذه اللوحة أولى التجارب الفنية التى حاولت فيها الباحثة تحقيق سيادة أحد الألوان كاللون الأزرق .

واللوحة شكل (٢٢٩ أ) تتضمن أحد هذه الوجوه الآدمية ، حيث تظهر فتاة وقد تم تصويرها فى وضع جانبى تماماً ، وتبدو خصلات شعرها الذهبية تنسدل على كتفها وتمتد حتى تغطى الجزء السفلى من اللوحة ، كما رسمت يدها اليسرى مرفوعة لتحمل إحدى هذه الخصلات ، وتظهر فى خلفية اللوحة مساحة مستطيلة إتخذت درجات لونية فاتحة وتتوسط هذه المساحة زهرية صغيرة إمتلأت بمجموعة من فروع النبات وتحمل بعض الورود الصغيرة .

وقد إلتزمت الباحثة بتصوير الملامح الطبيعية لوجه الفتاة ، كما إهتمت بإظهار اللون الحقيقى لبشرتها ، وراعت تحديد مناطق الظل والنور من خلال الحصول على الدرجات اللونية المتقاربة للون البشرة ، كما إتبعت الباحثة أيضاً الأسلوب التلخيصى المبسط فى رسم فروع النبات وأوراقها وزهراتها ، كما حرصت على إظهار بعض السمات البيزنطية فى هذه اللوحة بشكل خاص ، فقد توافر فيها بعض المعالجات التشكيلية مثل تجاهل المنظور والأبعاد الثلاثية بين عناصر اللوحة المتمثلة فى وجه الفتاة وعلاقتها بالزهرية المرسومة على خط أفقى سميك يشبه حافة النافذة ، بالإضافة إلى اللون الذهبى الذى إستخدم فى تنفيذ خصلات الشعر الغزيرة ، كما يبدو فى اللوحة المنفذة شكل (٢٢٩ ب) ، فشغل مساحة لونية كبيرة داخل اللوحة ، فضلاً عن إستخدام ما يقرب من ثمانى درجات مختلفة منه - سعياً وراء تحقيق الثراء اللونى وليس بغرض التجسيم - لذلك لم تجد الباحثة أنسب من الدرجات الصفراء والخضراء والبرتقالية الساخنة كى تتوافق مع بريق اللون الذهبى وتندمج معه ، إلى جانب تكرار هذه المكعبات الذهبية فى فروع النبات وأوراقها ، كما تخللت أيضاً جسم الزهرية الأزرق .

وتكرار اللون الذهبى فى هذين المستويين المختلفين من الأسباب الأساسية التى ساعدت على غلبة التسطيح فى اللوحة ، بالإضافة إلى إستخدام اللون الأزرق القوى الذى صورت به الزهرية فى خلفية اللوحة مما جعلها تبرز إلى الأمام حتى تساوت مع المستوى الذى رسمت فيه الفتاة فى المقدمة ، وذلك مما يتعارض مع قواعد المنظور اللونى التى توحى بالبعد واللانهائية .

وآخر هذه المعالجات تتمثل فى استخدام لون واحد من مكعبات الفسيفساء فى خلفية اللوحة التى قسمت إلى مساحتين إحتوت كل منها على مساحة لونية منفصلة عن الأخرى ، فاللون (التركواز) غطى المساحة العلوية من رأس الفتاة ، كما تخلل خصلات الشعر الخلفية، أما المساحة الأخرى المستقلة الخاصة بالزهرية فقد إقتصر تلوينها على اللون الأبيض وبعض الدرجات المتقاربة المشتقة منه ، وكانت الباحثة تهدف من تغيير اللون فى هاتين المساحتين إلى التفريق بينهما ومحاولة إيجاد علاقة تشكيلية لونية خاصة فقط ، وليس الإحساس بالعمق وتغيير الأبعاد .

وقد حاولت الباحثة فى هذه اللوحة الإعتماد على الألوان القليلة فى تصويرها، فقد استبعدت العديد من الدرجات اللونية الساخنة والباردة واقتصرت على هذه الألوان المحدودة .

وآخر التجارب الفنية تبدو فى شكل (٢٣٠ أ) وهى عبارة عن صورة شخصية للباحثة .

وعلى غرار اللوحات الشخصية المنفذة داخل الأقمار المستديرة داخل الكنائس ، فقد تم إعداد أرضية اللوحة الخشبية وتجهيزها وفقاً للشكل البيضاوى الذى رسمت فيه صورة الباحثة حيث تظهر الرأس والأكتاف فقط ، وقد تم إحاطتها بإطار زخرفى يحيط بها من الخارج ، وإحتوى هذا الإطار على فرع نباتى مبسط تخرج منه بعض الورقيات والثمار الصغيرة ، التى تتوسطه وتسير وفقاً لهذا الشكل البيضاوى .

وقد أرادت الباحثة من هذا الشكل الهندسى الجديد الخروج عن الشكل التقليدى للوحة المستطيلة أو المربعة ، كما تميزت مساحات الفسيفساء داخل الكنائس البيزنطية ذات الأشكال المتعددة والتى تم إحاطتها بأشرطة زخرفية تتبع نفس الشكل الخارجى للوحات .

وقـد نفـذت هذه الصـورة شكل (٢٣٠ ب) بإتبـاع الأسلوب الواقـعى فى نـقل الملامح المميزة للشخصية والإهتمام بتصوير الألوان الحقيقية للبشرة وخصلات الشعر ، كما إهتمت الباحثة بتسجيل ثنايا الملابس التى ترتديها الشخصية المرسومة وتمثل هذه اللوحة الإستخدام الأوسع للون الذهبى ودرجاته والذى نفذت به خلفية اللوحة وهو اهم ما يميز الفسيفساء البيزنطية بشكل خاص ، كما إستخدم هذا اللون ايضاً فى تنفيذ فرع النبات الزخرفى المحيط بها وظهرت من بينها الدرجات الذهبية التى تم حرقها فوق المكعبات الخزفية الحمراء .

وتحقيقاً لأكبر إنعكاس ضوئى لهذا اللون وزيادة بريقة ولمعانه ، فقد تم تنفيذ الوشاح الذى يغطى الأكتاف باللون الأزرق ، وهو اكثر الألوان ملاءمة وتوافق مع هذا اللون الذهبى ، إلى جانب طبيعة هذا اللون اللامعة التى تفرض على الفنان تجنب إستخدام الدرجات الفاتحة وإستبدالها بالدرجات الداكنة التى تبرز هذا اللون وتزيد من لمعانه ، ونتيجة لتجاور الوان البشرة وقربها من مساحة الخلفية الذهبية المحيطة بالوجه ، فقد إستخدمت الدرجات السوداء والحمراء والبنية الداكنة لتنفيذ لون الشعر ، كما رسمت بعض الخصلات الصغيرة السوداء على الجانب الأيسر للوجه حتى تفصل البشرة عن تلك المساحة الذهبية .

• الخامات المستخدمة :

إستخدمت الباحثة خامات تصويرية مختلفة فى مرحلة إعداد التصميمات الأولية الخاصة باللوحات ، وهذه الخامات هى الوان الباستيل بنوعيها (الطباشيرية) Soft Pastel، و (الشمعية) Oil Pastel، والألوان الأكريلية ، تمهيداً لتنفيذها جميعاً بخامة الفسيفساء ، وقد ساعد كل نوع من هذه الألوان المختلفة فى حصول الباحثة على بعض الملامح المميزة لكل موضوع على حدة ، فقد ساهمت طبيعة هذه الخامات فى تأكيد موضوع العمل المصور ، فعلى سبيل المثال تميزت الوان الباستيل بالدرجات اللونية الهادئة وإحتوت على العديد من الدرجات المتقاربة ، فضلاً عن شفافيتها العالية التى تساعد فى سرعة تسجيل التفاصيل فى مناطق الأضواء والظلال ، فكانت أكثر الألوان التى تحققت من خلالها رمزية الموضوعات المصورة .

وبالنسبة لمرحلة تنفيذ هذه التصميمات بخامة الفسيفساء ، فقد وجدت الباحثة أن هذه الألوان (الوان الباستيل) تمكنها من الحصول على اقصى درجات التنوع اللونى الذى فرض على الباحثة توفير عدد كبير من درجات مكعبات الفسيفساء المتقاربة ،

حتى يتسنى لها الإنتقال التدريجى من لون إلى آخر حسب التصميم المرسوم ، كما فرضت أيضاً أسلوباً معيناً فى طريقة تقطيع المكعبات ، وخاصة أن الباحثة إلتزمت إلى حد كبير بالخطوط العامة والتفاصيل الدقيقة بكل تصميم عند تنفيذه بخامة الفسيفساء،مع إدراك نوعية كل خامة وخصائصها وما تحدثه من إختلاف فى السطوح والمعالجات التشكيلية والتقنية .

وقد إعتمدت الباحثة فى تنفيذ هذه اللوحات على نوعين من خامات الفسيفساء ، وهى الفسيفساء الخزفية والفسيفساء الزجاجية ، فهاتان الخامتان تتساويان فى ثرائهما اللونى ونعومة السطح ولمعانه ، وتسعى الباحثة فى تجربتها العملية إلى صبغ لوحات الفسيفساء بطابع الثراء اللونى وإكسابها قيمة فنية متميزة ، اسوة بالفسيفساء البيزنطية ذات الألوان الزاهية والمتنوعة .

وقد تم الحصول على أكبر عدد من الدرجات اللونية المشتقة من الألوان الأساسية - الساخنة والباردة - المتباينة والمتقاربة وذلك عن طريق حرق الأكاسيد المختلفة فوق البلاطات الخزفية والزجاجية فى الأفران الخاصة بالحريق .

ومن ثم توفرت مجموعة لونية نادرة - غير متوفرة فى الفسيفساء الخزفية والزجاجية - وقد وصل عدد هذه الدرجات التى تم إعدادها وحرقها فى الفرن إلى ثمانية وسبعين درجة لونية ، بما فى ذلك اللون الذهبى الذى إنفرد بإثنتى عشر درجة من بينها اللامع والمطفأ ، وقد تم الحصول عليها من خلال التحكم فى كمية السائل الذهبى وكثافته ، فكلما زادت كمية الطلاء وغطت المكعب بأكمله ، كلما زاد بريق اللون ولمعانه عند الحريق ، كما تساهم الألوان الأصلية الخاصة بكل مكعب قبل تغطيته بأكسيد الحريق فى ظهور درجات لونية مختلفة من اللون الواحد ، مثال ذلك يختلف اللون الذهبى المحروق فوق أرضية حمراء من اللون الذهبى المحروق فوق أرضية خضراء ، وذلك لأن الطلاء الأصلى أثناء عملية الحريق ينصهر بفعل درجات الحرارة العالية وبالتالى يتم إندماجه مع السائل الذهبى الجديد فيعطى نتيجة لونية متميزة ، وقد ساعدت هذه الطريقة على توافر الإنسجام والتناغم اللونى إلى حد ما داخل اللوحات السابقة ، وخاصة وأن اللون الذهبى يبتعد كثيراً عن طبيعة الألوان الأخرى المألوفة ، حتى لايصبح لوناً غريباً وغير متآلف مع الألوان المحيطة به داخل العمل .

وقد تحكمت الباحثة أيضاً فى تأثير السطح الخارجى الخاص بالمكعب الذهبى اللون ، وذلك عن طريق تعريض هذه المكعبات المطلية بالسائل الذهبى إلى الحريق مرتين ، فينتج عنها خشونة سطح المكعب نفسه ، كما أنه يعطى بريقاً خاصاً ، مما يقلل من حدة اللمعان التى قد لا تكون مرغوبة فى بعض الأحيان .

ومما ساعد على زيادة بريق السطح الذهبى ولمعانه إنتقاء المكعبات الخزفية ذات السطح المتعرج - لحرق الأكاسيد الذهبية - فهى تحتوى على البروزات التى تستقبل أكبر كمية من الضوء بالمقارنة بالمناطق الغائرة بها ، ومن خلال ترصيصها بجوار بعضها يمكن الحصول على بعض الإنعكاسات المختلفة داخل المساحة الذهبية فى اللوحة ، وقد إستخدمت هذه المكعبات فى اللوحتين اللتين ظهر بهما اللون الذهبى .

• خطوات الإعداد :

تم تنفيذ اللوحات السابقة بالطريقة المباشرة ، وعلى غرار تنفيذ اللوحات الصغيرة المحمولة (البيزنطية) حيث إشتركت جميعها فى الأرضية الخشبية - ذات العوارض الخشبية المثبتة فى جوانبها الأربعة - حيث تم نقل التصميمات وطبعها فوق هذا السطح الخشبى بعد تكبيرها حسب المساحة المطلوبة .

أما المادة المستخدمة فى عملية اللصق ، فهى عبارة عن محلول الغراء الأبيض المخفف بالماء الذى يسكب فوق مساحة منفذة بمكعبات الفسيفساء ، وذلك بعد الإنتهاء من العمل أو لتثبيت بعض الأجزاء ، مثل ملامح الوجوه أو أوراق الشجر والزهور التى تتميز مكعباتها بالأحجام الصغيرة ، والتى يصعب وضع أية مكعبات أخرى بجوارها حتى لا تتداخل هذه المكعبات وتنحرف عن شكل الخطوط الأصلية المرسومة أسفلها ، وتتم هذه العملية بالتدريج حتى يغطى السطح الخشبى تماماً بالمكعبات ، ثم تنزع طبقة الغراء بواسطة الماء الساخن .

وتأتى بعد ذلك مرحلة ملأ الفراغات البينية لمكعبات الفسيفساء ، وذلك عن طريق تحضير عجينة من الأسمنت الأبيض المخلوط بالماء ، وهذه العجينة الأسمنتية تساعد فى عملية تثبيت المكعبات فيما بينها مع السطح الخشبى . وبعد تنظيف اللوحة من آثار هذه العجينة وجفافها ، يتم تلوين الفراغات البيضاء الناتجة عن وضع هذه العجينة ويتم تغيير الألوان فى كل جزئية حسب المساحة اللونية التى تمثلها وفقاً للتصميم الأصلى .

• الأساليب التقنية المتبعة فى تنفيذ اللوحات :

حرصت الباحثة فى تنفيذها اللوحات السابقة على تحقيق بعض العلاقات التشكيلية والمعالجات التقنية وذلك من خلال التنويع فى احجام مكعبات الفسيفساء واشكالها ، فقد إحتوت هذه الأعمال على أشكال مختلفة للمكعبات التى إتخذت الشكل المربع والمستطيل والمثلث وشبه المنحرف التى ظهرت فى كل لوحة على حدة .

وقد إختصت الباحثة اللوحات - أو بعض أجزاء منها - التى تظهر فى الأشكال (٢٢٣ ، ٢٢٥ ب ، ٢٢٨) بقطع الفسيفساء المستطيلة والمربعة ، وقد كانت هناك اللوحات التى إقتصرت فى تنفيذها على الشكل المربع وخاصة فى خلفية اللوحة التى تبدو فى شكل (٢٢٩ ب) ذات اللون التركواز الفاتح الذى يحيط بوجه الفتاة وشعرها ، وقد إتخذت هذه المكعبات فى البداية خطوطاً متجاورة محددة لرأس الفتاة ثم إتخذت بعد ذلك إتجاهات متداخلة رأسية وأفقية ، وتتخللها بعض الإنحناءات البسيطة فى إتجاهاتها ، كما إعتمدت خلفية اللوحة شكل (٢٢٤ ب) على هذه المكعبات المتقاربة الحجم والتى تسير فى خطوط وإتجاهات دائرية منحنية .

وقد كانت هناك بعض المحاولات التى قامت بها الباحثة لتغيير شكل المكعب المربع أو المستطيل المعتادين فى تنفيذ لوحات الفسيفساء ، هدفاً منها للحصول على اسلوب جديد للتنفيذ ، وكان سبيلها فى ذلك هو إستخدام الشكل المثلث أو الشبه منحرف ، وأولى اللوحات التى ظهرت فيها هذه الأشكال الجديدة هى لوحة شكل (٢٢٣) . حيث حاولت الباحثة فيها الوصول إلى الشكل الهندسى المثالى للمثلث إلى جانب بعض الأشكال الشبه منحرفة والعشوائية والتى تبدو بوضوح فى المساحات المقسمة إلى اشكال هندسية (مستطيلة ومربعة) تستقل كل مساحة منها بلون يختلف عن الآخر .

وقد ساعدت هذه التجربة فى الإعتماد بصورة اكبر على هذا الشكل الجديد من قطع الفسيفساء حيث أنه يضفى على اللوحة طابعاً جمالياً خاصاً ، وتكسب العمل قيمة تصويرية وتشكيلية ، فهذا الشكل يتيح تداخل العديد من الدرجات اللونية داخل مساحة اللون الواحدة ، وتحقيق الترابط والإنسجام اللونى بين الدرجات المتقابلة دون الشعور بعملية الإنتقال المفاجئة للألوان ، كاللون البرتقالى والأزرق فى اللوحة السابقة على سبيل المثال .

والأعمال السابقة قد تضمنت فى تنفيذها جميع هذه الأشكال المختلفة لقطع الفسيفساء ، حيث حرصت الباحثة على توزيع هذه الأشكال بما يتلاءم مع أماكنها المناسبة داخل اللوحة ، وذلك حسب التصميم المرسوم .

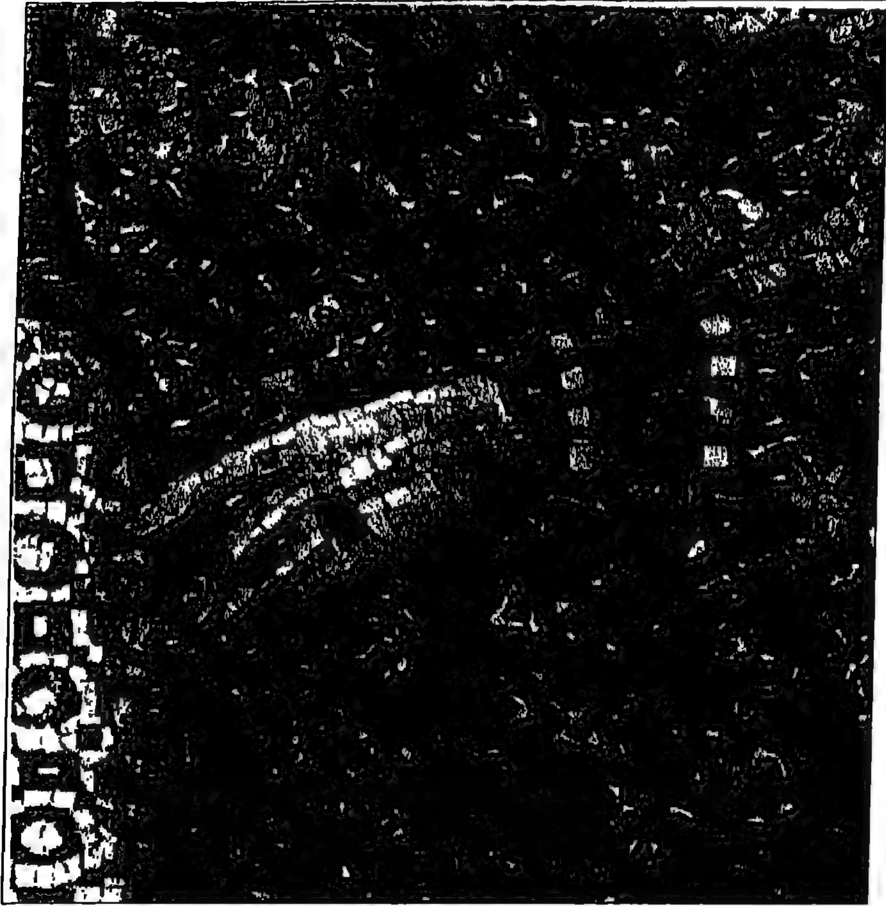
فبالإضافة إلى أن أغلب المساحات قد شغلتها المكعبات المثلثة والعشوائية ، فقد خصصت المكعبات المستطيلة لتنفيذ جذوع الأشجار وأغصانها وفروعها ، وفى خصلات شعر الفتيات وملابسهن ، سواء فى فسيفساء الموضوعات أو الصور الشخصية ، وفى الحدود الفاصلة بين مساحتين مختلفتين كما فى شكل (٢٢٧ ب) ، وشكل (٢٢٩ب) ، وقد إستعانت الباحثة ببعض القطع الزجاجية الملونة الحمراء التى إستخدمتها فى تنفيذ القلادة التى ترتديها فى شكل (٢٣٠ ب) . كما لجأت للوصول إلى نتائج فنية مختلفة من خلال التحكم فى لون العجينة الأسمنتية وسمكها التى توضع بين مكعبات الفسيفساء ، فقد تم صبغ العجينة الأسمنتية باللون الأحمر ، واللون الرمادى قبل وضعها فى اللوحتين شكلى (٢٢٥ ب ، ٢٢٦ب) .

كما إعتمدت أيضاً على سمك هذه الفراغات الأسمنتية فى الحصول على بعض الخطوط الرفيعة والتفاصيل الدقيقة التى يصعب تقطيع مكعب الفسيفساء وفقاً لهذه المساحة التى تقل فى أغلب الأحيان عن الخمسة مليمترات ، حيث يتم ترك هذه المساحات الصغيرة خالية بدون مكعبات ، وبعد الإنتهاء من الخطوات التنفيذية للعمل الفنى ، يتم تلوين هذه المساحة بالألوان المناسبة لها ، كما فى الخطوط السوداء التى تحدد العيون فى منطقة الجفون فى فسيفساء الصور الشخصية ، وفى الخطوط الخارجية المحددة لجميع الأوراق الخاصة بزهور عباد الشمس فى اللوحة شكل (٢٣٣) ، وكان الغرض من ذلك هو إكساب هذه الأوراق الإحساس بالرقة والليونة التى تتناسب مع طبيعة هذه الزهور .

كما إعتمدت الباحثة على هذه الطريقة فى تحقيق إحدى الأساليب التقنية المميزة للفسيفساء البيزنطية ، وهى تحديد العناصر المرسومة من الخارج بخطوط سوداء من مكعبات الفسيفساء ، ولكن فى هذه الحالة إستبدلت المكعبات بهذه الفواصل الأسمنتية ، التى حرصت على إظهارها خاصة فى لوحة شكل (٢٢٧ ب) ، حيث تبدو فيها الخطوط السوداء محددة لكل ورقة من ورقات الشجرة المرسومة بالإضافة إلى تحديد جذعى الشجرة السفليين مع القاعدة التى ترتكز عليها هذه الشجرة .



شكل رقم (١٣٥) القديس بطرس - (تفصيلية) قبة المعمودية الأريانية
رافينا – القرن الخامس الميلادي٠



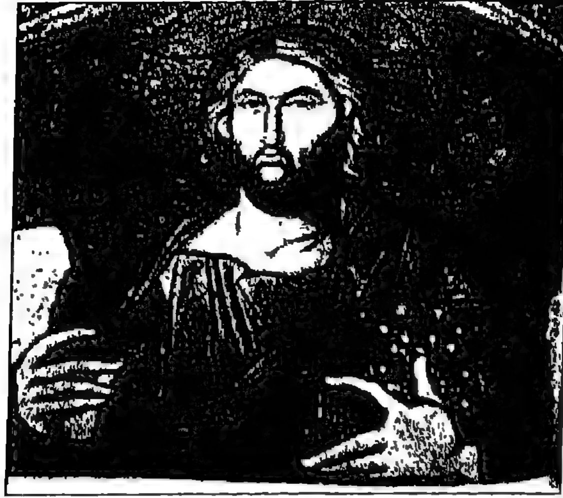
شكل رقم (١٣٦) يد السيدة جوانينا - تفصيلية من لوحة فسيفساء الإمبراطورة تيودورا كنيسة القديس ڤيتال - راڤينا - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٣٧) رأس أحد الملائكة الذي يقف بجوار عرش السيد المسيح – فسيفساء كنيسة القديس أبوليناري الجديدة – رافينا – القرن السادس الميلادي.



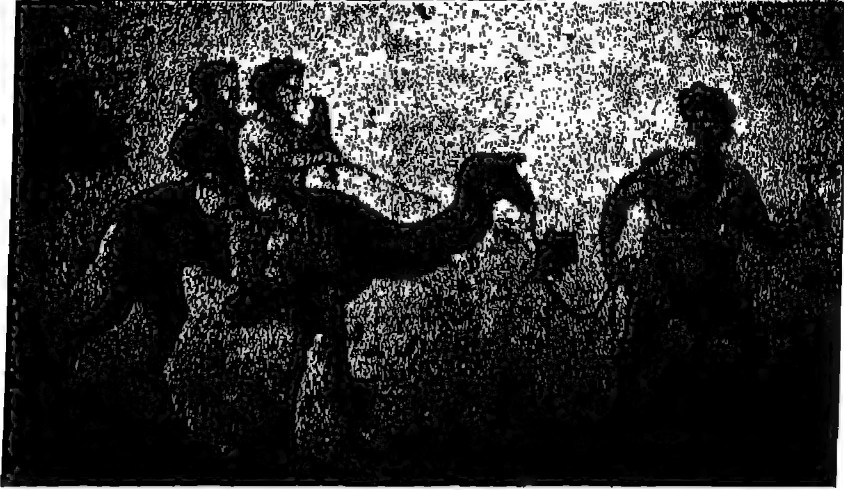
شكل رقم (١٣٨) صورة وجه أحد القديسين – فسيفساء كنيسة القديس چورچ-سالونيك القرن الثامن الميلادي.



شكل رقم (١٣٩) المسيح الحاكم الأعظم - فسيفساء قبة كنيسة المخلص - القسطنطينية القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٤٠) السيد المسيح - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة - المتحف القومي فلورنسا - القرن الثاني عشر الميلادي.



شكل رقم (١٤١) رجل وجمل يحمل طفلين – فسيفساء القصر العظيم المقدس – القسطنطينية القرن السابع الميلادي.



شكل رقم (١٤٢) صور للقديسين في وضع المواجهة – فسيفساء كنيسة القديس أبوليناز الجديدة رافينا – القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٤٣) تجسيد للعظيم ذو الجلالة – فسيفساء كنيسة القديس ڤيتال -- راڤينا القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٤٤) النبي إبراهيم وزوجته سارة يقدمان القربان للإله – فسيفساء كنيسة القديس ڤيتال - راڤينا – القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٤٥) السيد المسيح – فسيفساء قبة الجانب الخارجي البارز (شرقية الكنيسة) كنيسة القديس ڤيتال – راڤينا – القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٤٦) إثنان من الأنهار المجدولة – (تفصيلية) فسيفساء القبة (شرقية الكنيسة) كنيسة القديس ڤيتال – راڤينا – القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٤٧) العذراء تحمل المسيح طفلا – فسيفساء شرقية كنيسة نيقيه – القرن التاسع الميلادي.



شكل رقم (١٤٨) العذراء تحمل المسيح طفلا – فسيفساء شرقية كنيسة تورشيللو القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٤٩) الملائكة المجنحون – فسيفساء قبة الكنيسة الأسقفية – رافينا القرن الخامس الميلادي.



شكل رقم (١٥٠) العذراء تحمل المسيح طفلا بين الملائكة -- فسيفساء كنيسة القديس أبوليناير الجديدة -رافينا – القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٥١) الملاك جبريل (كبير الملائكة) -فسيفساء قوس النصر - كنيسة أيا صوفيا- القسطنطينية - القرن التاسع الميلادي.



شكل رقم (١٥٢)الملاك(رافائيل يحمل صولجاناً – فسيفساء كنيسة (فيتي كامي) القسطنطينية – القرن الرابع عشر الميلادي.



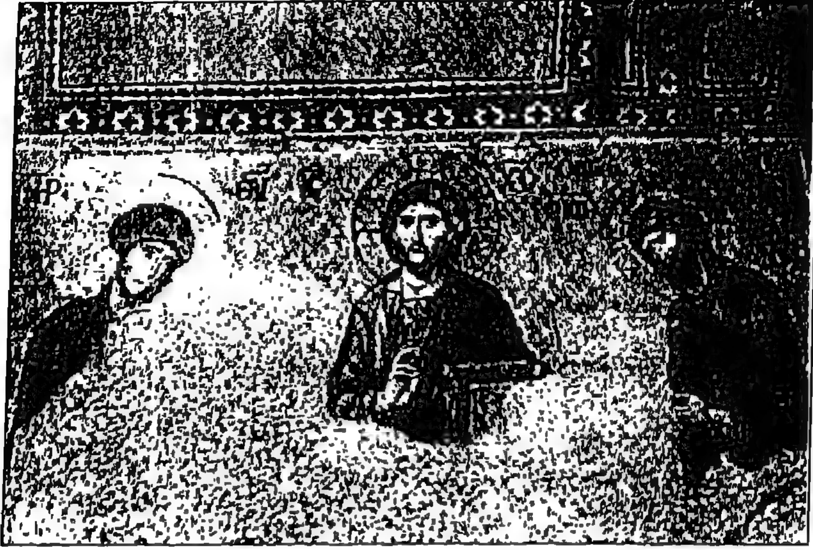
شكل رقم (١٥٣) النبي موسى يتسلم الوصايا العشر – فسيفساء دير القديسة كاترين سيناء – القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٥٤) القديس ڤيتال – (تفصيلية) فسيفساء شرقية الكنيسة – كنيسة القديس ڤيتال- راڤينا – القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٥٥) القديس چورج – فسيفساء إحدى الجدران الجانبية أسفل القبة – كنيسة المخلص – القسطنطينية – القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٥٦) الضراعة – السيد المسيح بين القديس يوحنا والعذراء – فسيفساء القاعة الجنوبية – كنيسة آيا صوفيا – القسطنطينية – القرن الثاني عشر الميلادي.



شكل رقم (١٥٧) جندي روماني – فسيفساء كنيسة نيامون – خيوس – القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٥٨) رجل مسن (يمثل نهر الأردن) - (تفصيلية) فسيفساء تعميد السيد المسيح - قبة المعمودية الأريانية - رافينا - القرن الخامس الميلادي.



شكل رقم (١٥٩) وفاة العذراء - فسيفساء كنيسة مار تورانا - باليرمو - القرن الثاني عشر الميلادي.



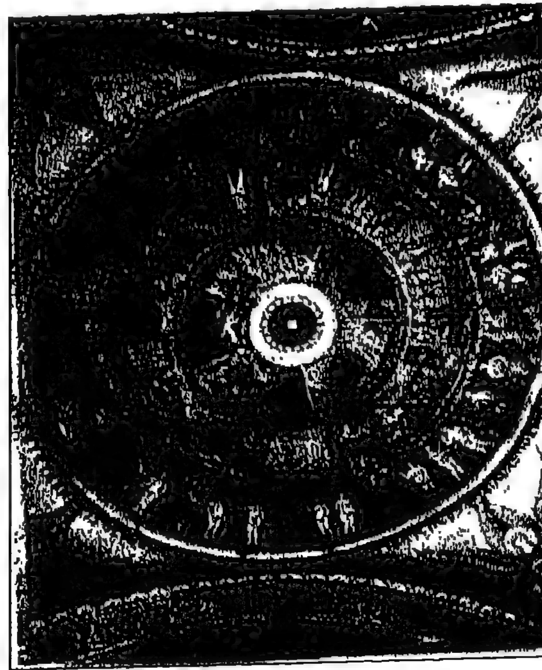
شكل رقم (١٦٠) السيد المسيح يحطم أبواب الجحيم – (تجسيد مدينة الأموات) – فسيفساء دير دافني – أتيكا- القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٦١) عبادة المجوس – فسيفساء دير دافني – أتيكا – القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٦٢) موضوع الإغواء والطرد – فسيفساء كنيسة بلاتينا – باليرمو – القرن الثاني عشر الميلادي.



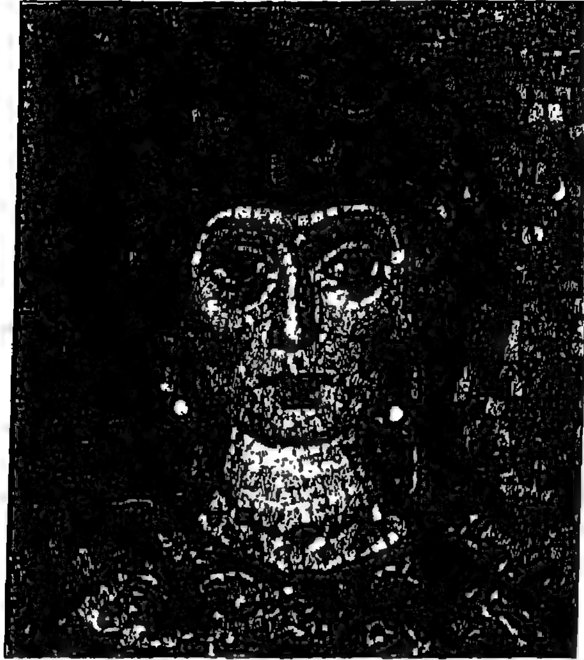
شكل رقم (١٦٣) موضوعات الخلق – فسيفساء قبة كنيسة القديس مرقص – فينيسيا القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٦٤) مشهد من حياة السيد المسيح – فسيفساء كنيسة المخلص – القسطنطينية القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٦٥) وجه أحد القادة القوطيين – (تفصيلية) الإطار الخارجي – فسيفساء القصر العظيم المقدس – القسطنطينية – القرن السابع الميلادي.



شكل رقم (١٦٦) وجه السيدة چوانينا – (تفصيلية) فسيفساء الإمبراطورة تيودورا – كنيسة القديس ڤيتال – راڤينا – القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٦٧) صورة شخصية للإمبراطور إلكسيوس – فسيفساء الممر الجنوبي (الجناح الإمبراطوري) كنيسة آيا صوفيا – القسطنطينية – القرن الثاني عشر الميلادي.



شكل رقم (١٦٨) صورة نصفية للسيد المسيح شابا داخل حلية جدارية - فسيفساء قمة القوس الشمالي الشرقي – الكنيسة الأسقفية – رافينا- القرن الخامس الميلادي.



شكل رقم (١٦٩) السيد المسيح ملتحيا – (تفصيلية) فسيفساء الجدار الجنوبي – كنيسة القديس أبوليتار الجديدة – رافينا – القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٧٠) صورة كاملة للنبي صمويل - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة أواخر القرن الثالث عشر الميلادي.



شكل رقم (١٧١) صورة نصفية للعذراء والطفل - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة متحف بيانكي - اليونان-أواخر القرن الثالث عشر الميلادي.



شكل رقم (١٧٢) صورة نصفية للقديس نيكولاس – فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة أواخر القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر الميلادي.



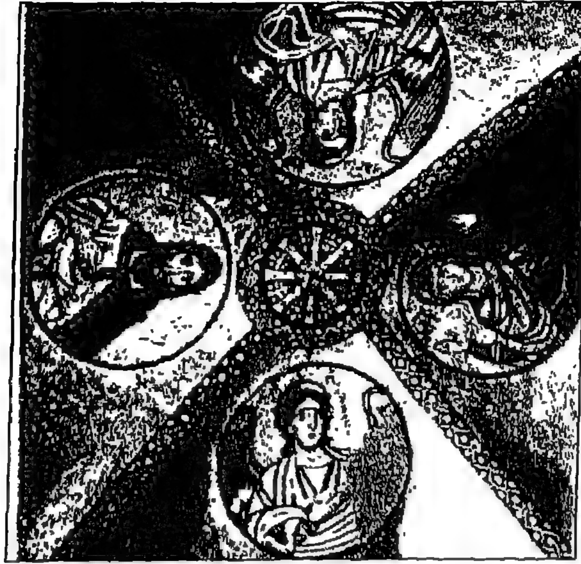
شكل رقم (١٧٣) صورة نصفية للقديس چون كريستوم – فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة مجموعة دامبراتوس أوكس –واشنطن- D.C- منتصف القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٧٤) الدخول إلى القدس - فسيفساء دير دافني - أتيكا
القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٧٥) القديس أرون والقديس ستيفن - فسيفساء دير دافني - أتيكا
القرن الحادي عشر الميلادي.



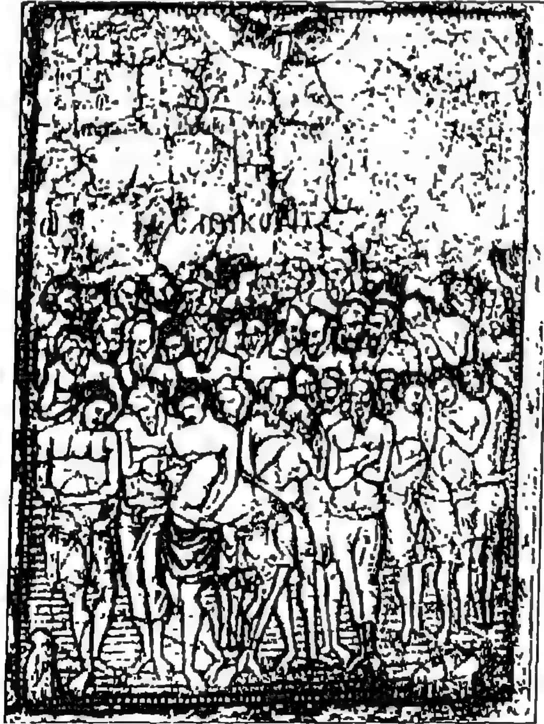
شكل رقم (١٧٦) صور نصفية داخل الميداليات – العذراء والقديس يوحنا – فسيفساء قبة هوزيوس لوكاس – بالقرب من دافني – أثينا – القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٧٧) صورة نصفية داخل ميدالية – السيد المسيح – فسيفساء قبة كنيسة هوزيوس لوكاس بالقرب من دافني – أثينا – القرن الحادي عشر الميلادي.



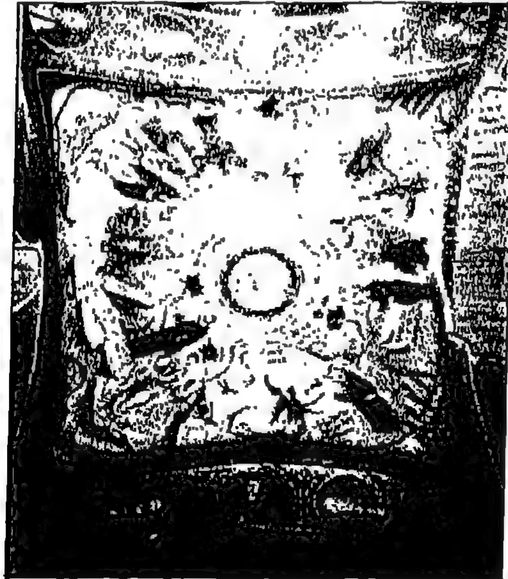
شكل رقم (١٧٨) السيد المسيح والعذراء والنبي إسحق - فسيفساء كنيسة المخلص القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٧٩) الشهداء الأربعون - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة - واشنطن القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٨٠) غسيل الأقدام - فسيفساء إحدى المحاريب الجانبية - كنيسة هوزيوس لوكاس بالقرب من دافني - أثينا .



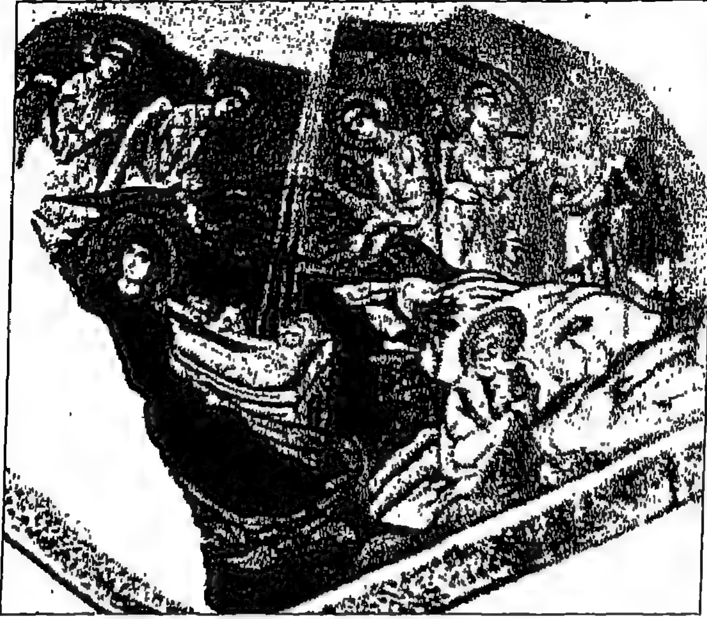
شكل رقم(١٨١) مشاهد من حياة السيد المسيح - فسيفساء إحدى القباب الجانبية للصحن الخارجي - كنيسة المخلص - القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٨٢) العذراء والطفل – (تفصيلية) فسيفساء الجناح الإمبراطوري الجنوبي كنيسة آيا صوفيا – القسطنطينية – القرن الثاني عشر الميلادي.



شكل رقم (١٨٣) العذراء والطفل – فسيفساء الجانب الجنوبي للمساحة الرئيسية (شرقية الكنيسة) كنيسة المخلص – القسطنطينية – القرن الرابع عشر الميلادي.



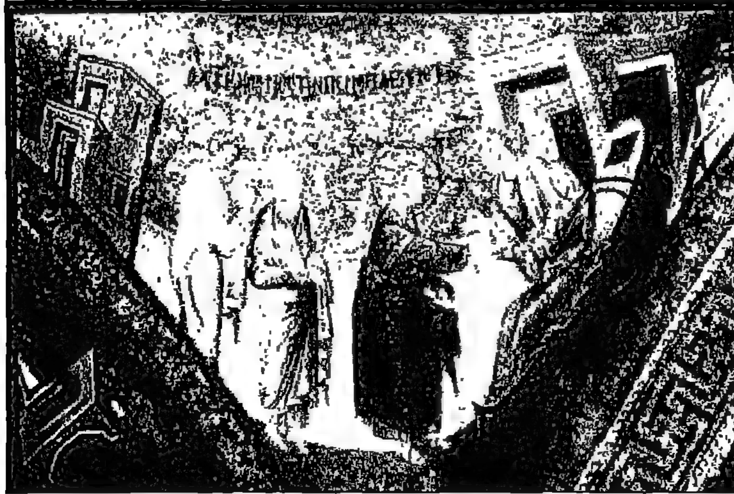
شكل رقم (١٨٤) ميلاد السيد المسيح – فسيفساء دير دافني – أتيكا – القرن الثاني عشر الميلادي.



شكل رقم (١٨٥) تفصيلية من فسيفساء إسحق – كنيسة مونتزيال – صقلية .



شكل رقم (١٨٦) رقصة سالومي – تفصيلية من فسيفساء كنيسة القديس مرقص – فينيسيا القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٨٧) المسيح يشفي المرضى – فسيفساء الدلاية الشمالية الشرقية من القبة – كنيسة المخلص – القسطنطينية – القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٨٨) وجه أدمي – (تفصيلية) فسيفساء القصر العظيم المقدس – القسطنطينية القرن السابع الميلادي.



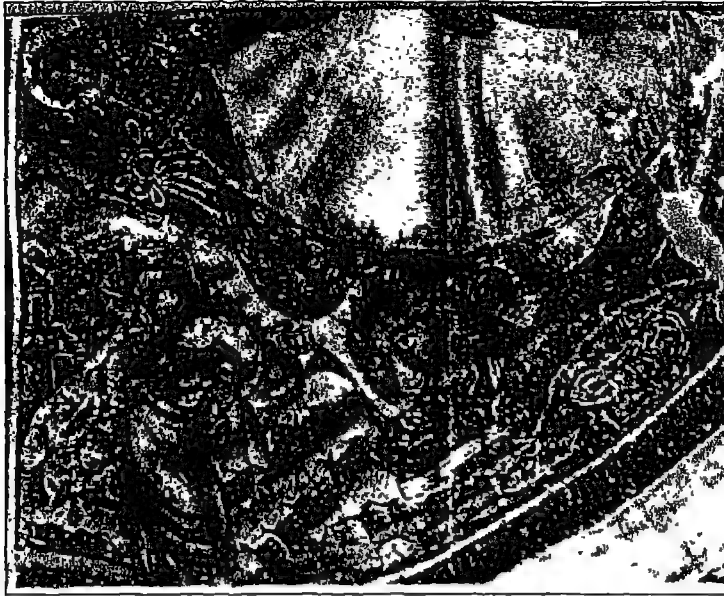
شكل رقم (١٨٩) وجه الحواري أندرو – فسيفساء الكنيسة الأسقفية – رافينا القرن الخامس الميلادي.



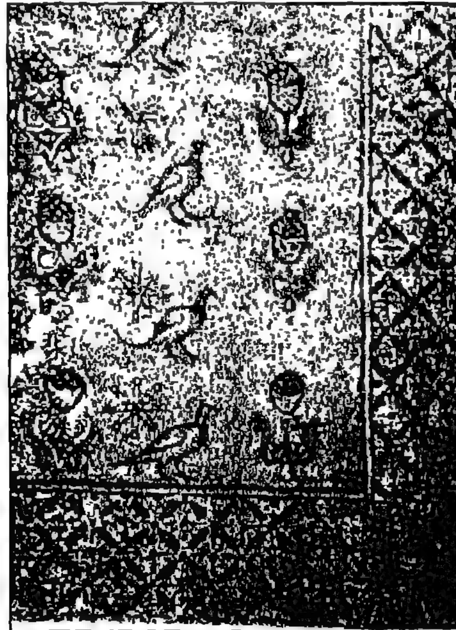
شكل رقم (١٩٠) صورة لوجه أحد القديسين ـ فسيفساء كنيسة القديس جورج ـ سالونيك
القرن الثامن الميلادي.



شكل رقم (١٩١) صورة نصفية للحواري بولس داخل إحدى الجامات المستديرة ـ فسيفساء
الكنيسة الأسقفية ـ رافينا ـ القرن الخامس الميلادي.



شكل رقم (١٩٢) تفصيلية من فسيفساء السيد المسيح والإنجيليين الأربعة - كنيسة القديس ديڤيد - سالونيك .



شكل رقم (١٩٣) زخارف الطيور على أرضية فضية - (تفصيلية) فسيفساء إحدى المحاريب الجانبية المنحنية - كنيسة القديس چورج - سالونيك - القرن الثامن الميلادي .



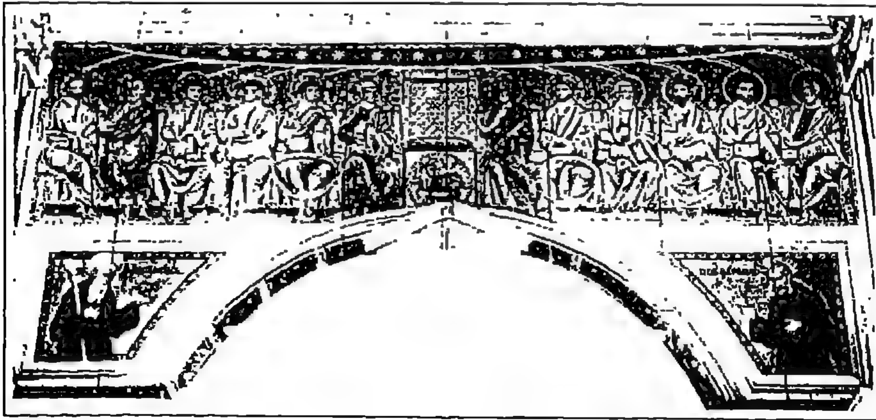
شكل رقم (١٩٤) موضوع التجلي – فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة – أوائل القرن الثالث عشر الميلادي – متحف اللوفر.



شكل رقم (١٩٥) صلب السيد المسيح – فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة – صقلية القرن الثاني عشر الميلادي.



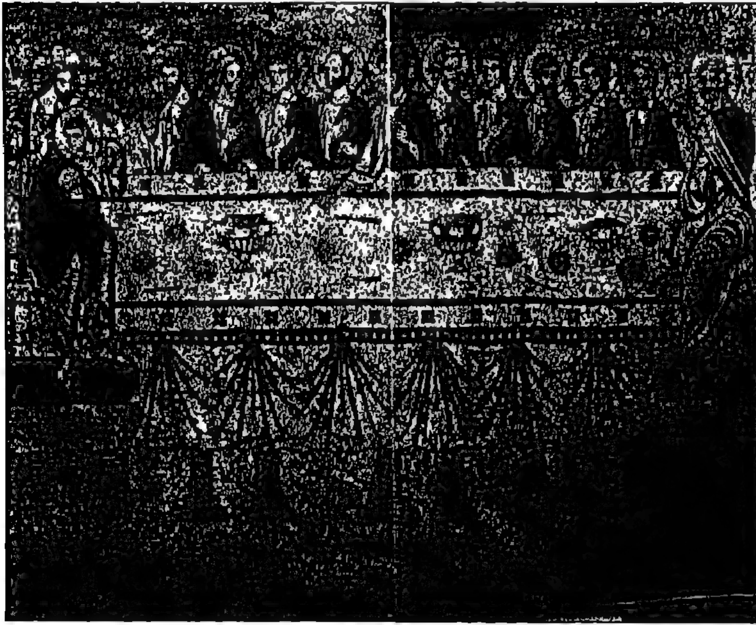
شكل رقم (١٩٦) فسيفساء صحن كنيسة القديس مرقص – ڤينيسيا
القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٩٧) الحواريون – فسيفساء قوس النصر – كنيسة جروتافيراتا – روما – القرن
الثاني عشر الميلادي – تأثيرات بيزنطية.



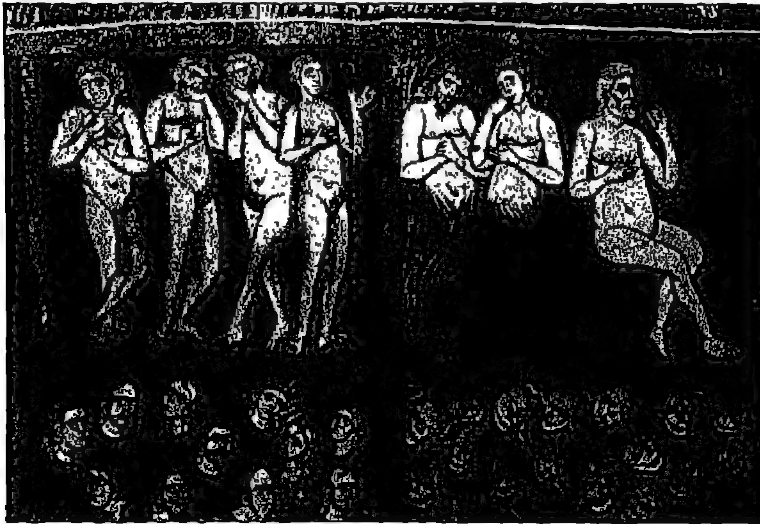
شكل رقم (١٩٨) دخول السيد المسيح القدس - فسيفساء كنيسة القديس مرقص - ڤينيسيا - القرن الثالث عشر الميلادي - تأثيرات بيزنطية في إيطاليا٠



شكل رقم (١٩٩) العشاء الأخير - فسيفساء كنيسة القديس مرقص - ڤينيسيا - أوائل القرن الثاني عشر الميلادي - تأثيرات بيزنطية في إيطاليا٠



شكل رقم (٢٠٠) الحساب الأخير - فسيفساء الجدار الغربي لكاتدرائية تورشيللو- القرن الثاني عشر الميلادي- تأثيرات بيزنطية في إيطاليا.



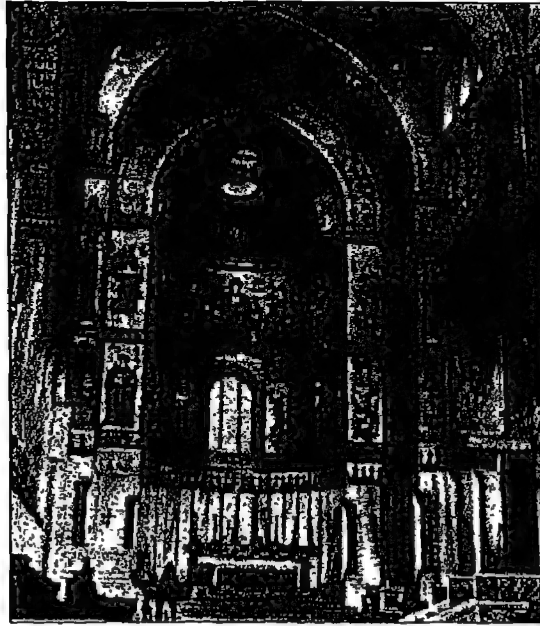
شكل رقم (٢٠٠-أ) الجحيم - (تفصيلية) من فسيفساء الحساب الأخير - كاتدرائية تورشيللو القرن الثاني عشر الميلادي.



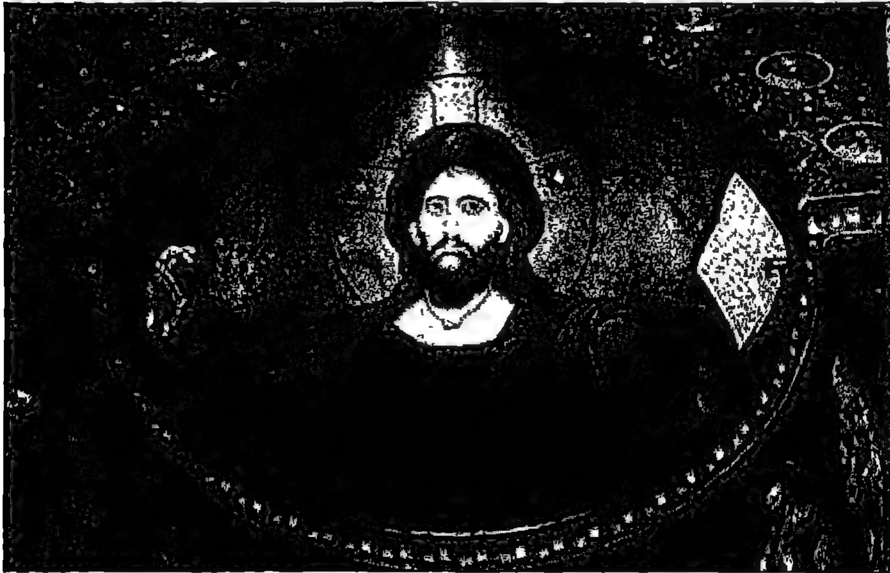
شكل رقم (٢٠١) العذراء تحمل القديس طفلاً – فسيفساء الحنية الرئيسية – كاتدرائية تورشيللو القرن الحادي عشر الميلادي – تأثيرات بيزنطية،



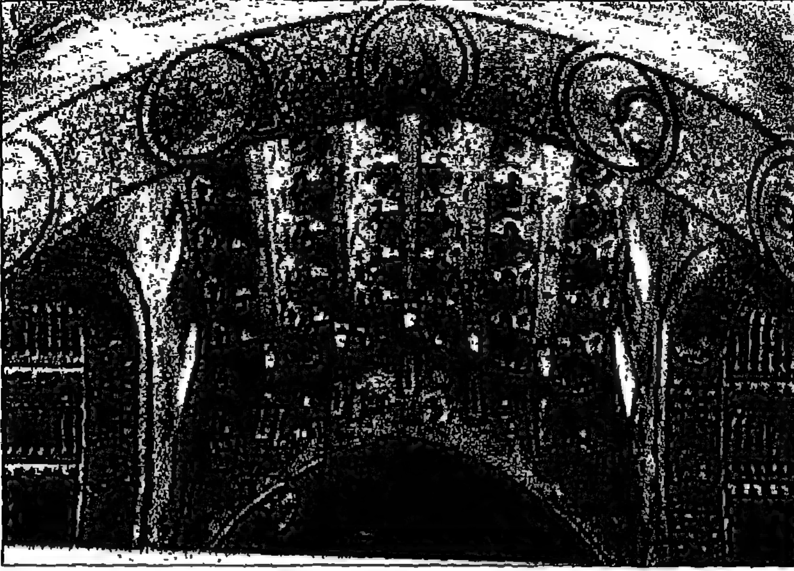
شكل رقم (٢٠٢) السيد المسيح – فسيفساء حنية كنيسة سيفالو – صقلية – القرن الثاني عشر الميلادي – تأثيرات بيزنطية،



شكل رقم (٢٠٣) فسيفساء شرقية كاتدرائية مونريال – صقلية – أواخر القرن الثاني عشر الميلادي – تأثيرات بيزنطية •



شكل رقم (٢٠٣- أ) السيد المسيح – (تفصيلية) – فسيفساء حنية كاتدرائية مونريال •



شكل رقم (٢٠٤) وجوه القديسين داخل الجامات المستديرة - تفصيلية - فسيفساء كاتدرائية مونريال - صقلية ٠



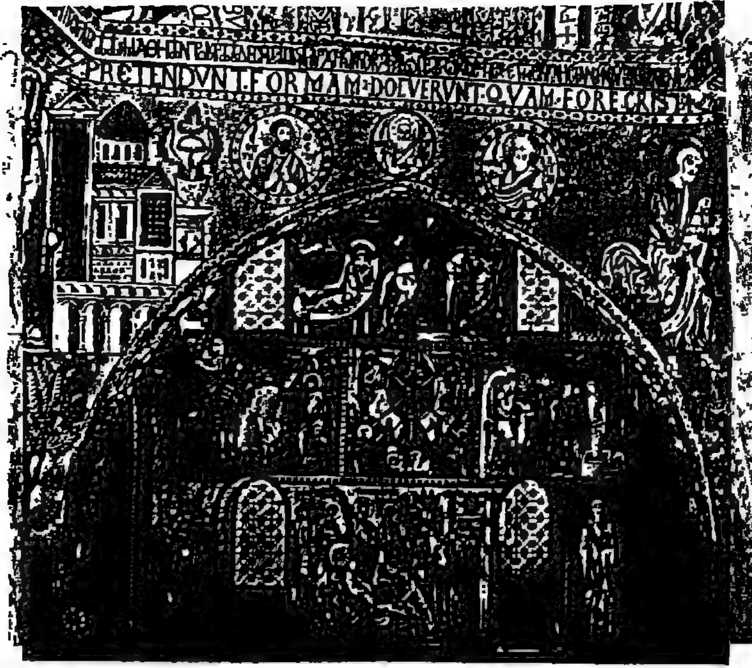
شكل رقم (٢٠٥) فسيفساء القبة والجدران الجانبية - كنيسة مارتورانا - باليرمو - القرن الثاني عشر الميلادي - تأثيرات بيزنطية ٠



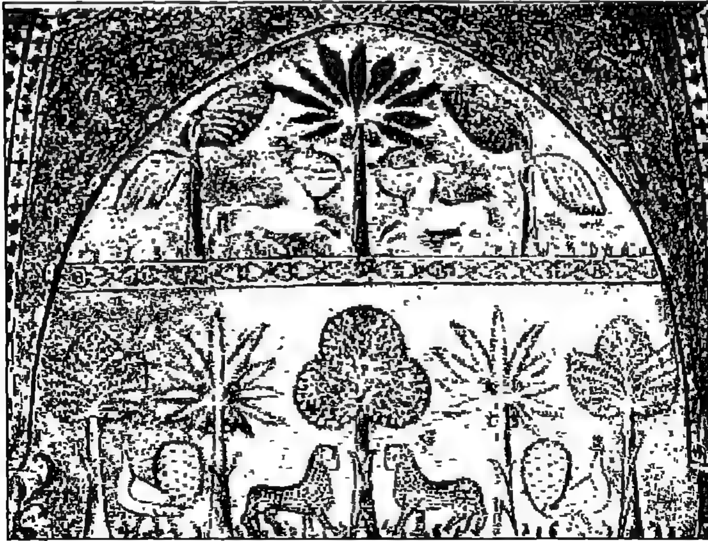
شكل رقم (٢٠٦) صورة نصفية للسيد المسيح – فسيفساء قبة كنيسة بلاتينا – باليرمو تأثيرات بيزنطية ٠



شكل رقم (٢٠٧) السيد المسيح يتوج الملك روجر الثاني – كنيسة مارتورانا – باليرمو القرن الثاني عشر الميلادي – تأثيرات بيزنطية٠



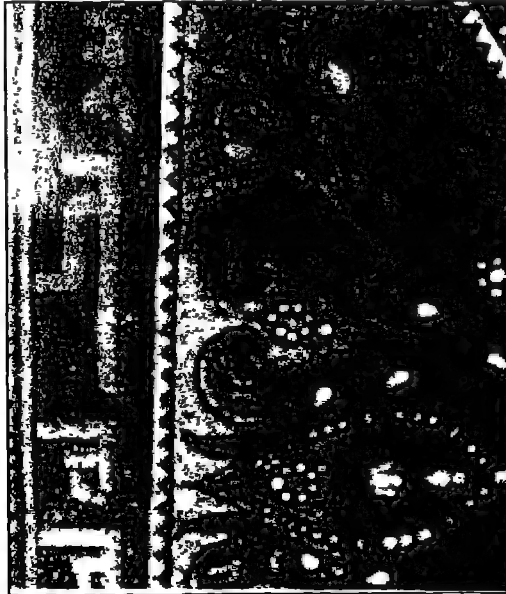
شكل رقم (٢٠٨) موضوعات الإحتفالات الدينية - فسيفساء المساحة الرئيسية (أسفل القبة)
كنيسة بلاتينا - باليرمو - تأثيرات بيزنطية.



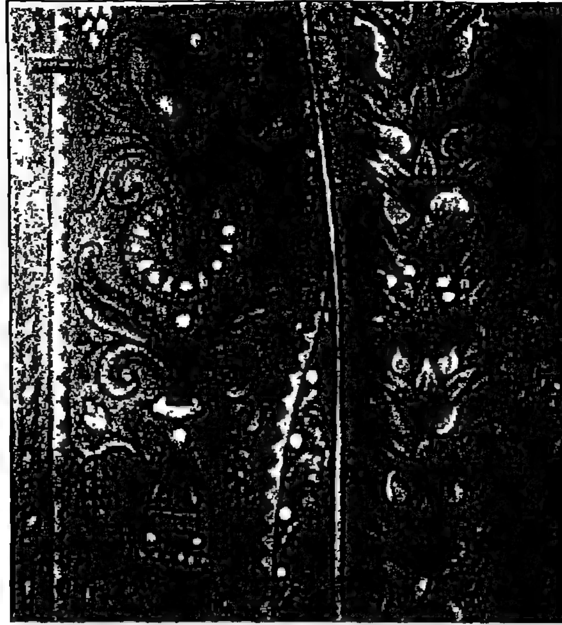
شكل رقم (٢٠٩) زخارف نباتية وحيوانية - فسيفساء حجرة القصر الملكي - كنيسة بلاتينا -
باليرمو - تأثيرات بيزنطية.



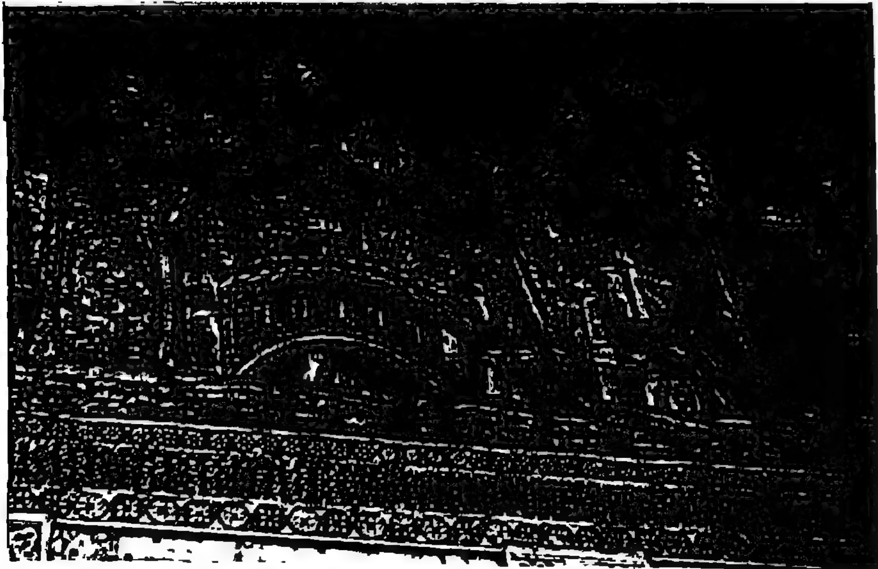
شكل رقم (٢١٠) زخارف هندسية ونباتية مجردة – فسيفساء قبة الصخرة (فسيفساء إسلامية) القرن السابع الميلادي – تأثيرات بيزنطية.



شكل رقم (٢١١) زخارف كتابية – فسيفساء قبة الصخرة – فسيفساء إسلامية – القرن السابع.



شكل رقم (٢١٢) زخارف نباتية – فسيفساء قبة الصخرة – فسيفساء إسلامية – القرن السابع الميلادي.



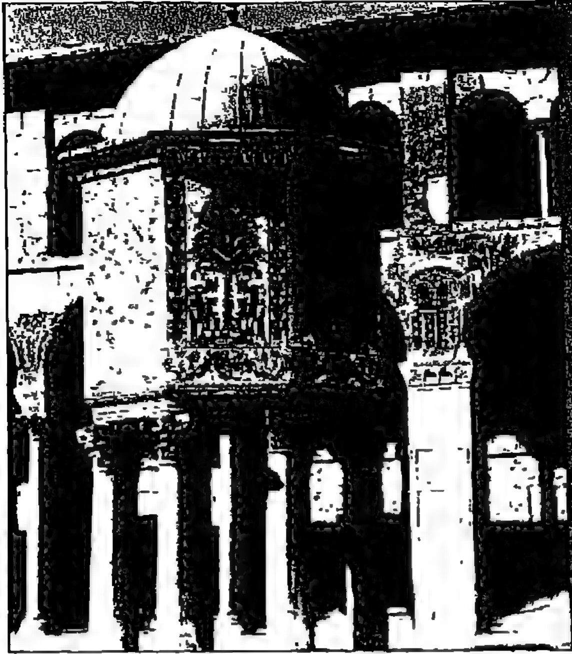
شكل رقم (٢١٣) أشكال العمائر والأشجار – فسيفساء الرواق الغربي – صحن الجامع الأموي دمشق – فسيفساء إسلامية – القرن الثامن الميلادي.



شكل رقم (٢١٤) منظر طبيعي – فسيفساء الرواق الغربي – الجامع الأموي.



شكل رقم (٢١٥) شجرة مثمرة على أرضية ذهبية – فسيفساء إحدى كوشات الأعمدة المسجد الأموي – دمشق – فسيفساء إسلامية – القرن الثامن الميلادي.



شكل رقم (٢١٦) فسيفساء جسم الخزنة – صحن الجامع الأموي – دمشق – فسيفساء إسلامية القرن الثامن الميلادي.



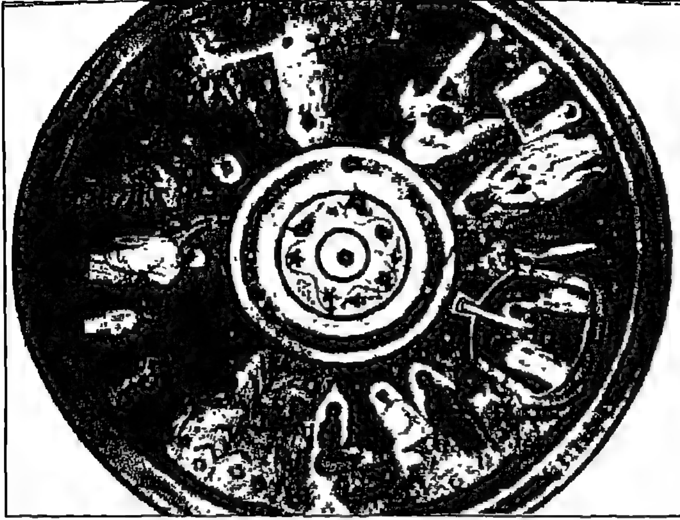
شكل رقم (٢١٧) شجرة تتوسط الحيوانات – أرضية من الفسيفساء – قصر هشام بخربة المفجر فسيفساء إسلامية – تأثيرات بيزنطية .



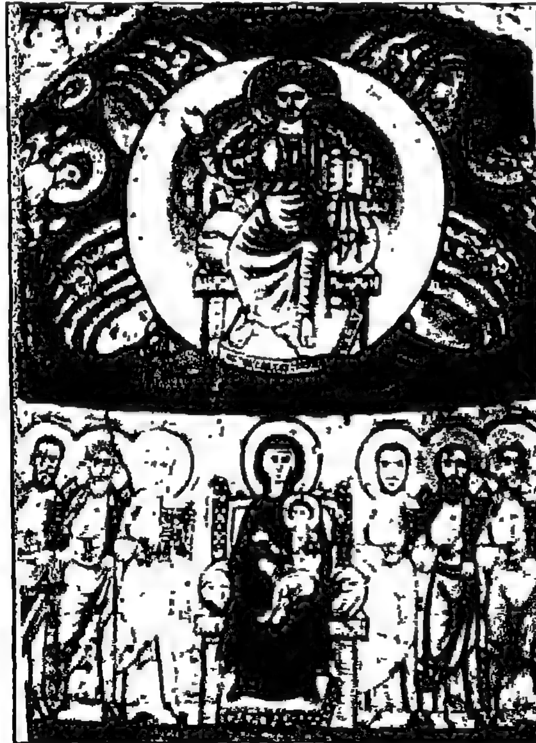
شكل رقم (٢١٨) موضوع التجلي –فسيفساء حنية الكنيسة –دير القديسة كاترين –سيناء
القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (٢١٩) العذراء في موضوع الميلاد –تصوير جداري –كاتدرائية فرس
بلاد النوبة.



شكل رقم (٢٢٠) رسوم القبة – موضوعات دينية – كنيسة السلام – مقابر البجوات •



شكل رقم (٢٢١) السيد المسيح جالساً على العرش والعذراء تحمل السيد المسيح بين الحواريين
تصوير جداري (فريسك) – حنية كنيسة باويط – القرن الخامس الميلادي •



شكل رقم (٢٢٢) مجموعة من القديسين – رسم جداري – دير القديس أرميا – سقارة القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (٢٢٣- أ) تصميم لوحة" عباد الشمس" - ألوان الباستيل (الطباشيرية) - من أعمال الباحثة - ١٩٩٨م - ٣٠x٦٠سم



شكل رقم (٢٢٣-ب) لوحة" عباد الشمس" - فسيفساء - من أعمال الباحثة - ١٩٩٨م ١٢٠x٦٠سم



شكل رقم (٢٢٤- أ) تصميم لوحة" أوراق الشجر" - ألوان الباستيل (الشمعية) - من أعمال الباحثة - ٢٠٠٠م - ٢٠×٢٠سم



شكل رقم (٢٢٤-ب) تنفيذ لوحة"أوراق الشجر" - فسيفساء - من أعمال الباحثة - ٢٠٠١م ٦٠×٦٠سم



شكل رقم (٢٢٥-أ) تصميم لوحة" قيود" - ألوان الباستيل (الطباشيرية) - من أعمال الباحثة - ١٩٩٩م - ٢١x٢٩،٥سم



شكل رقم (٢٥٥-ب) تنفيذ لوحة "قيود" - فسيفساء - من أعمال الباحثة - ٢٠٠٠م - ٧٥x١١٠سم



شكل رقم (٢٢٦-أ) تصميم لوحة "الربيع و الخريف" - ألوان الباستيل (الشمعية) - من أعمال الباحثة - ١٩٩٩م - ٤٠x٦٠سم



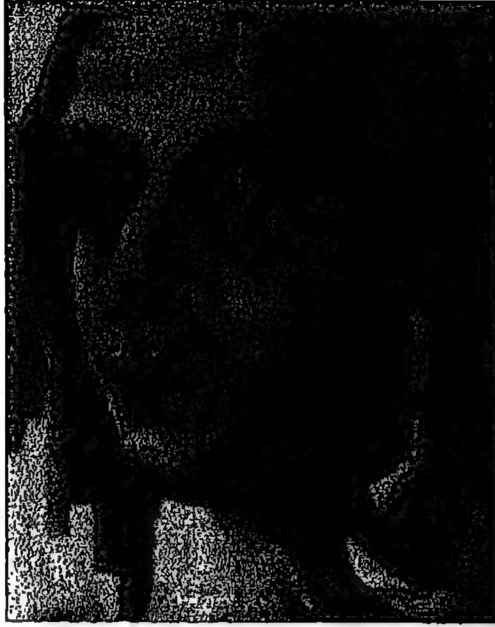
شكل رقم (٢٢٦-ب) تنفيذ لوحة "الربيع و الخريف" - فسيفساء - من أعمال الباحثة- ٢٠٠٠م - ٦٢x٧٦سم



شكل رقم (٢٢٧- أ) تصميم لوحة"غروب" - ألوان الباستيل (الشمعية) - من أعمال الباحثة - ١٩٩٩م - ٣٠x٤٠سم



شكل رقم (٢٢٧-ب) تنفيذ لوحة "غروب" - فسيفساء - من أعمال الباحثة - ٢٠٠٠م - ٦٠x٨٥سم



شكل رقم (٢٢٨- أ) تصميم لوحة "وجه من مصر" – ألوان الباستيل (الشمعية) – من أعمال الباحثة – ١٩٩٨م - ٢٠x٢٣,٥سم



شكل رقم (٢٢٨) لوحة "وجه من مصر" – فسيفساء – من أعمال الباحثة – ١٩٩٨م ٦٠x٧٠سم



شكل رقم (٢٢٩- أ) تصميم لوحة "فتاة وزهور" – ألوان الباستيل (الشمعية) – من أعمال الباحثة – ٢٠٠٠م – ٢١x٢٨سم



شكل رقم (٢٢٩-ب) تنفيذ لوحة "فتاة وزهور" – فسيفساء – من أعمال الباحثة- ٢٠٠٠م ٦٠x٥٢سم



شكل رقم (٢٣٠- أ) صورة شخصية للباحثة – ألوان الباستيل (الشمعية) مع ألوان الأكريليك– من أعمال الباحثة – ٢٠٠٠م – ٦٠x٨٠سم



شكل رقم (٢٣٠-ب) تنفيذ الصورة الشخصية –فسيفساء –من أعمال الباحثة – ٢٠٠١م ٦٠x٨٠سم

• نتائج البحث :

١ - إتضح من خلال الدراسة السابقة الأهمية البالغة والمكانة الرفيعة التى وصلت إليها الفسيفساء البيزنطية التى اثرت بشكل واضح على غيرها من الفنون لذلك يجب الإستفادة من تلك الخصائص الفنية المميزة لهذا الفن ، والإستعانة بها فى الإرتقاء بعملية الإبداع الفنى والنهوض بها ، بوصف هذا الفن أحد الفنون المتفردة والذى لا يقل أهمية عن فنون الحضارات القديمة كالفن الفرعونى أو الإغريقى .

٢ - كما تبين من تلك الدراسة قلة المراجع العربية والكتب الفنية التى تختص بدراسة الخصائص الفنية لهذه الفترة الزمنية الهامة فى تاريخ الفن ، لذلك ينبغى التركيز على دراسة الأنواع المختلفة من الفنون التى نشأت في تلك الفترة ، والإهتمام بشكل خاص بتوفير الدراسات العربية المتخصصة فى التعريف بجماليات فن الفسيفساء البيزنطى ، وذلك على مستوى القارئ العادى والمتخصص ، وهذا الأخير يشمل الطلاب فى المرحلة الجامعية ومرحلة الدراسات العليا ، وذلك عن طريق تدعيم المناهج الدراسية التى يتلقاها هؤلاء الطلاب فى كليات الفنون المختلفة .

٣ - من خلال التجربة الفنية التى أجرتها الباحثة ، أمكنها التوصل إلى أن خامة الفسيفساء يمكن التعامل معها بوصفها إحدى الخامات التصويرية التى من خلالها يتم تنفيذ الأعمال الفنية المختلفة ، وليس مجرد خامات حجرية وصناعية صلبة يصعب الحصول منها على أية قيمة فنية تعبيرية ، ويقتصر تنفيذها على المساحات الجدارية الكبيرة المتصلة بالمبانى والمنشآت المعمارية ، لذلك يجب تشجيع إقامة المعارض الفنية التى تتضمن لوحات الفسيفساء ذات المساحات الصغيرة والكبيرة ، والتى يمكن حملها ونقلها من مكان إلى آخر ، وتوفير فرص العرض لهذه اللوحات داخل المعارض الفنية العامة التى تهتم وزارة الثقافة بإقامتها، وتحرص على تنميتها.

٤ - الإستفادة من السمات الفنية والتقنية للفسيفساء البيزنطية فى إخراج أعمال التصوير الجدارية المعاصرة ذات المساحات الكبيرة ، والتى يمكن تنفيذها داخل وخارج بعض المنشآت الدينية والسياحية (على الجدران والأرضيات) ، أملاً فى إحياء الطابع الفنى لهذه الفسيفساء فى قالب تشكيلى جديد يضفى على المكان قيمة فنية متميزة، وخاصة إذا إستخدم اللون الذهبى على نطاق واسع ، ومحاولة إستخدام بعض الخامات المختلفة الأنواع ، والمتجانسة فى طبيعتها ، كالفسيفساء الخزفية والزجاجية والرخامية ، على سبيل المثال ، وذلك للحصول على تأثيرات سطحية متنوعة .



ملحق خريطة توضح أهم المدن و المواني بالإمبراطورية البيزنطية.

قائمة المراجع

- قائمة المراجع باللغة العربيــة.
- قائمة المراجع باللغة الأجنبية.

• أولاً : مراجع باللغة العربية :

١) أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩١) .

٢) أبو صالح الألفى : الفن الإسلامى ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف القاهرة . ١٩٨٤) .

٣) أحمد فخرى : الصحراء المصرية،جبانة البجوات الخارجة . ترجمة : عبد الرحمن عبد التواب ، هيئة الآثار المصرية ، ١٩٦٩ .

٤) أشرف سيد محمد البحشونجى : كنائس ملوى الأثرية(دراسة أثرية معمارية). دار نهضة الشرق . جامعة القاهرة ، ١٩٩٦) .

٥) ألفت يحيى حمودة : الطابع المعمارى بين التأصيل والمعاصرة . الدار المصرية اللبنانية . القاهرة ، ١٩٨٧) .

٦) باهور لبيب : العصور المسيحية الأولى ـ محيط الفنون ـ الفنون التشكيلية . دار المعارف بمصر . ١٩٧٠.

٧) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة : سعد المنصورى . سعد القاضى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨.

٨) توفيق أحمد عبد الجواد : تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، العصور المتوسطة والأوروبية والإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

٩) ثروت عكاشة : تاريخ الفن ـ الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر . دار سعاد الصباح ، القاهرة .

١٠) ــــــــــ : تاريخ الفن ـ الفن الرومانى ، المجلد الثانى(التصوير) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣.

١١) ــــــــــ : تاريخ الفن ـ الفن الفارسى القديم ، الجزء الثامن ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

١٢) ــــــــــ : تاريخ الفن ـ الفن المصرى ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

١٣) ــــــــــ : تاريخ الفن ـ الفن الإسلامى ، (مطبعة فينيقيا ، بيروت ، لبنان طبع اللوحات) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٧ .

١٤) داود عبده داود : الفن البيزنطي - محيط الفنون - الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ .

١٥) زكي محمد حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامي . دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٠ .

١٦) ستيفن رنسيمان : الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد . الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧.

١٧) سعاد ماهر : الفن القبطي ، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية . القاهرة . ١٩٧٧ .

١٨) عبد القادر الريحاوى : العمارة فى الحضارة الإسلامية . مركز النشر العلمى ، جامعة الملك عبد العزيز ، ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م .

١٩) عفيف البهنسى : موسوعة تاريخ الفن والعمارة - الفنون القديمة . دار الرائد اللبنانى . الحازمية . لبنان ، ١٩٨٢ .

٢٠) مصطفى عبد الله شيحه : دراسات فى العمارة والفنون القبطية . هيئة الآثار المصرية . القاهرة . ١٩٨٨ .

٢١) ميشيل بيشر يللو : مادبا كنائس وفسيفساء ، ترجمة : ميشيل صباح . چورج سابا ، أنطون عيسى ، مطبعة الآباء الفرنسيسكان ، القدس . ١٩٩٣) .

٢٢) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى الفترات (الهيللينستية - المسيحية - الساسانية) الطبعة الثانية المعدلة ، دار المعارف . القاهرة ، ١٩٨٠) .

٢٣) هنرى رياض : الفن اليونانى حتي آخر العصر الهيللينسيتى ، محيط الفنون . الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ .

• ثانياً : الرسائل العلمية :

١) أحمد سليم : أثر إستخدام التصوير الجدارى فوق ملاط الطين فى تجميل قرية كلابشة بالنوبة ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٨ .

٢) نهاد عبد المنعم : فسيفساء عصر النهضة والإستفادة منها فى التصميمات الجدارية لإحدى القرى السياحية ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٦ .

• References:

1) Anthony Edgar Waterman, A History of Mosaics, Hacher Art Book, New York, 1935.

2) Bank Alice, Byzantine Art, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1977-1985.

3) Bernard. Berenson, Aesthetics and History, Donbleday & Companey, Inc., Garden City, N.Y., 1954 .

4) Bertelli Carlo , General Editor, The Art of Mosaic, Jonas Nordhagen, Per, The Christian World, Byzantine Treasures, Bertelli Carlo, Portative Mosaics, Barralitler, Xavier, Mosaic Vaults and Floors in Islam and West, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989 .

5) Bovini Guiseppe, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York.

6) Charbonneaux Jean, Martin Roland, Villard François, Crèce Hellenistique, Gallimard, 1970.

7) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford, 1911.

8) Daszewski W. A., Alexandria and Alexandrianism, The J. Paul Getty Museum Malibu, California, 1996 .

9) Demus Otto, Byzantine Art and the West, New York, University Press, New York, 1970 .

10) Demus Otto, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941 .

11) Hamilton, J. Arnott, Byzantine Architecture and Decoration, B.T. Baisford, L.T.D., London, 1933.

12) Hetherington P.B., Mosaics, Paul Hamlyn, London, 1967.

13) Huyghe René , L'Art et L'homme I, Librairie Larousse, Paris, 1957.

14) Huyghe René (General Editor), Art and Mankind (Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art), Promentheus Press, New York, 1963 .

15) Jenkins Louisa, Mills Barbara, The Art of Making Mosaics, D. Van Nostrand Company , INC., New Jersey, Toronto, London, New York, 1957 .

16) Lucie Edword,Art and Civilization,Lourence King, London, 1992.

17) Malraux, André, Salles. Georges, Parthes et Sassanides, Librairie Gallimard, France, 1962.

18) Mango Cyril, The Art of the Byzantine Empire, Prentice, Hall, INC., Englewood Cliffs, New Jersey, 1972.

19) Pollett J.J., Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York, 1986 .

20) Rice David Talbot, Art of the Byzantine Era, Themes and Hudson, Ltd., London, 1963.

21) Rice David Talbot, Constantinople (Byzantium - Istanbul), Paul Elek, Productions Limited, London, 1965.

22) Rice David Talbot, Jslamic Art,Thames and Hudson, London, 1965.

23) Rice Talbot, Byzantine Art, Penguin Book, Ltd., Harmondsworth, Meddlesex, Great Britain, 1935 .

24) Rodley Lyn, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994 .

25) Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception, University of California Press, BerKeley, Los Angelos, London, 1984 .

26) Stierlin Henri, Orient Byzantine (De Constantinople al Armenie et deSyrie en Edhiopie), Office du Livre S.A. Fribourg (Suisse), 1988 .

27) Weitzmann. Kurt, Classical Heritage in Byzantine Near Eastern Art, Uarious Reprints, London, 1981.

28) Weitzmann Kurt, Studies in the Arts at Sinai, Princeton University Press, New Jersey, 1982.

29) Wentinck Charles, The Human Figure in Art from Prehistoric Times to the Present Day, Smeets Publisher, Amsterdam, 197-? .

30) Zucher Paul,Style in Painting, Dover Publications, Inc., New York, 1963 .



ملخصا البحث

ملخص الرسالة

تتكون الرسالة من مقدمة وثلاثة أبواب :

• الباب الأول :

وعنوانه : " الفنون المؤثرة فى نشأة التصوير البيزنطى "وقد تم الإشارة فيه إلى الفنون السابقة للفن البيزنطى ، والتى شاركت فى تكوينه الفنى ، وهو يتألف من ثلاثة فصول :

الفصل الأول : « الفن الساسانى وعناصره الزخرفية »

وتبدأ الدراسة فى هذا الفصل بلمحة تاريخية تشير إلى كيفية إقامة الدولة الساسانية وتأسيسها على يد الملك « أردشير الساسانى » - فى النصف الأول من القرن الثالث الميلادى - الذى اراد ان يوقف زحف الإمبراطورية الرومانية على إيران وضمها لممتلكاتها ، وكانت الدولة الفرثية هى التى تحكم إيران فى ذلك الوقت، فضلاً عن عدم إستقرار الأحوال السياسية للبلاد ، وكثرة الفتن والمنازعات بين الأمراء ، مما دعى الملك «أردشير» إلى الثورة على « أرطبان الخامس » حاكم الدولة الفرثية آنذاك ، والإنتصار عليه ، وبذلك تأسست الدولة الساسانية التى إستمرت أربعة قرون .

وقد ساعد الموقع الجغرافى لإيران على نشأة الفن الساسانى الذى يعد من أعظم مراحلها الفنية ، كما كان لحكام الدولة الساسانية دوراً كبيراً فى إزدهار هذا الفن وتألقه ، وذلك من خلال إهتمامهم بالفن والفنانين ، وتعتبر فترة حكم الملك « شابور الأول » - إبن الملك « أردشير » الساسانى أقصى فترات ومراحل الفن الساسانى إزدهاراً ، وذلك فى جميع مجالاته الفنية التى تنوعت بين النقوش الجصية التى غلبت على معظم الأعمال الفنية ، بجانب أعمال التصوير الجدارى الذى قل إستخدامه فى تلك الفترة ، والفنون الصغيرة كالأخشاب والمعادن والمنسوجات والعاج .... إلخ .

وقد سادت فى الفن الساسانى نوعية معينة من الموضوعات التى تضمنت الأحداث التاريخية الهامة وتسجيل إنتصارات الملوك ، كما ظهرت أيضاً أعمالاً تصور رحلات الصيد ومشاهد مطاردة الحيوانات ، بالإضافة إلى مشاهد الإحتفالات التى كانت تقام داخل القصور الملكية ، وكانت هذه الأعمال جميعها تصور فوق النقوش الجصية .

وقد تمت الإشارة إلى بعض أعمال الفسيفساء المنفذة فى أرضيات قصر بيشابور الأول ، والتى إحتوت أيضاً على تصوير بعض الشخصيات الآدمية الهامة ، وهى تحمل فى داخلها تأثيرات رومانية ، ولم يكن لهذه الفسيفساء الساسانية تأثيرات واضحة فى الفسيفساء البيزنطية إلا من خلال الأطر الخارجية المحددة لأعمال الفسيفساء ، ولكن التأثير الأكبر يرجع إلى العناصر الزخرفية والنباتية والحيوانية والكتابية - التى ظهرت على الأوانى والأباريق والمنسوجات والنقوش الحجرية - والتى تميز الفن الساسانى بوفرتها وتعددها بالإضافة إلى أشكال الرؤوس الآدمية والتى كانت توضع فى الأطر الخارجية بالإضافة للعناصر السابقة . حيث نجدها قد إنتقلت إلى الفسيفساء البيزنطية وتخللت جميع لوحات الفسيفساء المنفذة داخل الكنائس ، وكانت هذه العناصر الزخرفية الساسانية المصدر الرئيسى فى تكوين فن الفسيفساء البيزنطى وصبغه بهذا الطابع الزخرفى المميز .

الفصل الثانى : « الفن الهيلليسنتى ومحاكاة الطبيعة »

تتناول الباحثة فى هذا الفصل دراسة فن آخر ينتمى إلى حقبة تاريخية هامة ، بدأت فى النصف الأول من القرن الرابع قبل الميلاد ، وإستمرت حتى بداية القرن الرابع الميلادى ، وهذه الفترة تعرف بالعصر الهيلليسنتى التى تمت فيها سيطرة الإسكندر على معظم الدول العربية فى الشرق ، حيث حرص على نشر الثقافة الهيللينية فى هذه البلاد ، وقد نتج عن مزج هاتين الحضارتين المختلفتين الفن الهيلليسنتى .

وقد إنقسمت هذه الحقبة الفنية إلى مرحلتين : المرحلة الأولى هى التى إستمرت حتى نهاية القرن الأول قبل الميلاد ، أى الفترة التى إستمرت فيها بلاد الشرق تابعة لحكم الإسكندر وأتباعه ، أما المرحلة الثانية التى بدأت مع نهاية القرن الأول قبل الميلاد ، وهى التى تعرضت فيها هذه الممتلكات الشرقية لسيطرة الحكم الرومانى ، وقد تأثر الفن فى هذه الدول بطبيعة الحال بهذه الظروف السياسية ، فنجده فى الفترة الأولى يحمل تأثيرات هيللينية بحتة ، أما فى الفترة الثانية فيلاحظ فيها غلبة التأثيرات الرومانية الغربية والتى إتضحت فى كثير من الأعمال التصويرية .

وقد كانت هناك بعض العوامل التى أثرت فى تكوين الفن الهيلليسنتى بشكل عام ، فبالإضافة إلى الدور الذى قامت به التأثيرات الشرقية فى صبغ الفن الهيلليسنتى بالطابع الروحى ، فقد كان هناك خمسة إتجاهات أثرت تأثيراً خاصاً على جميع فروع الفن فى تلك الفترة وهى :

١ - السعى إلى الثراء . ٢ - العقلية المسرحية .
٣ - العقلية الدراسية . ٤ - الفرديـــــــة .
٥ - النظرة العامة الخالية من التعصب القومى .

واهم انواع الفنون خلال هذا العصر، والتى تم الإشارة إليها هى فن الفسيفساء ، وذلك لما تميزت به هذه الفسيفساء من الثراء والتنوع فى موضوعاتها ومساحاتها التى ملأت العديد من القصور والدور والمنازل الفاخرة ، ونفذت فى الأرضيات وعلى الجدران ، وقد إعتمد الفنانون فى ذلك على انواع مختلفة من خامات الفسيفساء ، وقد شملت الدراسة ايضاً التعرف على الأنواع المتعددة للموضوعات المصورة فى المبانى السابقة والتى قسمت إلى خمسة أنواع وهى :

١ - الموضوعات الأسطوريـــــة . ٢ - الموضوعـــات المسرحيـــة .
٣ - موضوعات الزخرفة العامة . ٤ - موضوعات التصوير الملكى .
٥ - المشاهـد الطبيعيـــــة .

وتميزت موضوعات الفسيفساء الهيللينستية بالإلتزام بالواقعية ، ومحاكاة الطبيعة ، والتعبير عن الإنفعالات والحركات المختلفة .

كما إختصت الدراسة بإلقاء الضوء على اعمال الفسيفساء فى أهم مراكز الفن الهيللينستى ، وهما مدينتى الأسكندرية وإنطاكية ، وقد إتخذت أعمال الفسيفساء فى كل منهما طابعاً فريداً ، إرتبط بالظروف البيئية والفنية فى كل مدينة .

وفى نهاية هذا الفصل تتعرض الباحثة بالتفصيل إلى شرح كل سمة من سمات الفسيفساءالهيللينستية ، مع ذكر اهميتها ومدى تأثر الفسيفساء البيزنطيةبها والتى تجلت فى إنتقال بعض الموضوعات والسمات الفنية ، مثل إظهار الطابع الحركى إلى حد ما ، والإهتمام بالثراء اللونى الذى اصبح فيما بعد من أهم السمات الفنية المميزة للفسيفساء البيزنطية ، إلى جانب إنتقال بعض اشكال الأطر الزخرفية الهيللينستية كما هى لتحدد لوحات الفسيفساء داخل الكنائس البيزنطية .

الفصل الثالث :

« الفنون المسيحية المبكرة والموضوعات الدينية الرمزية »

ويختص هذا الفصل بدراسة الفن المسيحى المبكر ، وهو ثالث الفنون المؤثرة فى نشأة الفن البيزنطى ، والذى يعد له أكبر الأثر فى تكوينه وإرتباطه به إرتباطاً شديداً ،

وخاصة وأنه كان هناك عامل مشترك بين هذين الفنين ، والسبب الحقيقى فى ظهورهما ، وهذا العامل هو الديانة المسيحية التى كان لها السيطرة التامة على الأعمال فى كليهما .

وقد ظهرت الديانة المسيحية فى النصف الأول من القرن الأول الميلادى فى فلسطين ، أثناء الحكم الرومانى ، وقد لاقت هجوماً عنيفاً منذ البداية ، ولم يعتنقها إلا القليل ، وتم ذلك سراً نتيجة للإضطهادات التى كانوا يتعرضون إليها من قبل الحكام الرومان اللذين تولوا الحكم فى تلك الفترة ؛ ولم ينته تعذيب الرومان للمسيحيين إلى أن تم إعلان الديانة المسيحية ديانة رسمية للإمبراطورية البيزنطية الجديدة فى القرن الرابع الميلادى .

ويعتبر القرنين الرابع والخامس الميلاديين الفترة التى ينتمى إليها الفن المسيحى المبكرة ، الذى تأثر بتعاليم الدين المسيحى ، وإرتبط بأفكاره ومعتقداته ، كما كان يحمل فى داخله بعض تأثيرات من الفن الهيللينستى الرومانى بالإضافة إلى تأثره بالفنون الشرقية الخاصة بكل إقليم .

وكان نتيجة إرتباط هذا الفن المسيحى المبكر بالديانة المسيحية أن رفض الفنانون تصوير الكائنات الحية وإبتعدوا عنها تماماً بأمر الرهبان والقساوسة ، وإكتفوا بالإعتماد على الزخارف النباتية والهندسية ، وإكتفوا بالإشارة إلى الكائنات الحية أو التعبير عنها فى صور رمزية مختلفة إرتبطت فى اذهانهم برموز عقائدية معينة ، وبذلك أصبحت الرمزية أهم سمة تميز الفن المسيحى المبكر الذى إعتمد على تصوير الأشخاص والحيوانات والنباتات بأسلوب مجرد يبتعد عن الطبيعة .

ونلاحظ من خلال الأمثلة الخاصة بأعمال الفسيفساء المسيحية والفسيفساء البيزنطية ، الإقتراب الشديد فى نوعية الموضوعات ورمزيتها بالإضافة إلى ظهور نفس الشخصيات الدينية الهامة مثل السيد المسيح والعذراء والأنبياء والقديسين ورجال الدين، والتى تبين من خلالها أن الفن البيزنطى يعد مرحلة متطورة من الفن المسيحى المبكر إلى حد كبير .

• الباب الثانى :

وعنوانه : "**فسيفساء العصر البيزنطى**" ويتعرض البحث فى هذا الباب إلى دراسة أسباب إزدهار فن الفسيفساء البيزنطى وينقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول :

الفصل الأول : « تأثيرات البيئة المحلية فى تكوين الأعمال الفنية »

وتبدأ الدراسة فى هذا الفصل بالإشارة إلى الفترة التاريخية الهامة فى الإمبراطورية البيزنطية التى كانت بدايتها الفعلية فى القرن الرابع الميلادى على يد مؤسسها الإمبراطور « قسطنطين » ، وسميت عاصمتها الجديدة القسطنطينية نسبة إليه ، والتى ظلت العاصمة الأساسية لها حتى سقطت فى القرن الخامس عشر الميلادى على أيدى الأتراك العثمانيين .

وهذا يعنى أن الإمبراطورية البيزنطية قد إستمرت ما يقرب من إحدى عشر قرناً من الزمان تميزت خلالها بإتساع ممتلكاتها ، حيث ضمت العديد من الأقاليم الشرقية والغربية فى قارات آسيا وافريقيا وأوروبا .

ويتناول البحث بعض النقاط الرئيسية التى كانت من الأسباب الهامة التى أدت إلى إعتلاء القسطنطينية هذه المكانة الرفيعة بين دول العالم آنذاك ، مما ساعد فى كونها أهم مراكز الفن البيزنطى عبر هذه القرون الطويلة ؛ وأهم هذه الأسباب هو الموقع الجغرافى الذى تميزت به القسطنطينية بين دول العالم الآسيوى والأفريقى والأوروبى ، فقد إحتلت موقعاً متوسطاً جعلها نقطة إلتقاء العديد من هذه الدول ، وذلك عن طريق الإتصال البحرى والبرى ، كما أنها أصبحت أيضاً وسيلة الإتصال والتبادل التجارى فى الوقت الذى لم تظهر فيه أية مدينة أخرى تعادلها فى هذا الموقع الفريد .

وبالإضافة إلى سمة الموقع ، فقد كانت هناك مجموعة من العوامل التى إرتبطت بظروف البيئة المحلية ونشأتها فى الإمبراطورية ، والتى كان لها أكبر الأثر فى تكوين الملامح الفنية ، ويمكن ذكرها على النحو التالى :

١ - العوامل السياسية : وترتبط هذه العوامل بنظام الحكم السياسى داخل العاصمة وخارجها ، كما تشتمل أيضاً على الشئون الحربية والعسكرية ، بالإضافة إلى الدور الذى يقوم به رجال الدين والإرادة الشعبية فى إستقرار الأحوال السياسية للبلاد ، مما ساعد على توفير البيئة الملائمة لنشأة الفنون المختلفة وإزدهارها .

٢ - العوامل الإجتماعية : وهى تختص بدراسة صفات المجتمع البيزنطى ومميزاته ومساوله ، وذكر ما يتعلق بها من التقاليد الأسرية وعادات الزواج ، وإهتمامات الشعب البيزنطى بالعلوم والتعليم ، والإشارة إلى مدى إرتباط هذه العوامل بالفن البيزنطى وتأثره بها .

٣ـ العامل الدينى : وكان لهذا العامل دور هام فى إرساء دعائم هذا الفن الجديد ، فقد أثرت الديانة المسيحية تأثيراً كبيراً فى أسلوب الفن والفنانين ، وذلك من خلال فترة زمنية معينة فى بداية العصر البيزنطى عرفت بفترة تحطيم الصور والأعمال الفنية التى منعت تصوير بعض الأشكال والموضوعات ، وكان لها الدور الرئيسى فى إتخاذ الفن البيزنطى بشكل عام ، والفسيفساء البيزنطية بشكل خاص هذا الأسلوب المتفرد.

الفصل الثانى :
« العمارة الكنسية البيزنطية وعلاقتها بفن الفسيفساء »

تنحصر اهمية هذا الفصل فى أنه يلقى الضوء على نوع خاص من الفنون وهو العمارة التى ساهمت بدور فعال فى إثراء الفسيفساء البيزنطية وإزدهارها بهذه الصورة ، ومنذ بداية العصر البيزنطى كانت هناك بعض المبانى والقاعات المخصصة للعبادة والإجتماعات الدينية ، ولم ترتق هذه العمائر البيزنطية وتظهر بصورتها النهائية المكتملة إلا فى القرن السادس الميلادى الذى شهد تشييد العديد من الكنائس فى الأقاليم المختلفة داخل الإمبراطورية .

وقد تأثرت العمارة ببعض العوامل التى إرتبطت بطبيعة كل إقليم المحلية الخاصة ، وقد تم ذكر هذه العوامل حسب أهميتها ، وهى كالآتى :

١ـ العامل الدينى : يعد هذا العامل من أقوى الدوافع التى كانت وراء بناء العديد من العمائر الكنسية الضخمة ، فقد كان ظهور هذا النوع الدينى من العمائر أحد النتائج المترتبة على سيادة العقيدة المسيحية وهيمنتها ، وبناء على أوامر الأباطرة والرهبان تم تشييد العديد من الكنائس التى تميزت بالعظمة والفخامة ، بما يتناسب مع قوة العقيدة المسيحية ومكانتها .

٢ـ العامل المناخى : يتدخل هذا العامل إلى حد كبير فى إختلاف الشكل الخارجى والداخلى للبناء الذى يتضمن فتحات النوافذ ومساحاتها وإرتفاعاتها ، كما يتحكم أيضاً فى إختيار بعض العناصر المعمارية مثل تفضيل بناء الأسطح المنحنية ، كالقبة التى كانت أنسب العناصر المعمارية التى تتلاءم مع الطبيعة المناخية للإقليم حيث أنها تقلل من شدة الحرارة .

٣ـ العامل البيولوجى : وهذا العامل يتعلق بالمواد الطبيعية الأولية التى تستخرج من طبقات الأرض وتستخدم فى البناء كالحجارة والطوب والزلط المستخدم فى

الخرسانة ، بالإضافة إلى طبيعة الأرض ذاتها من حيث خصوبتها وجدبها ، فالمناطق التى تتميز بتربتها الخصبة القابلة للزراعة تساعد على إستقرار الزراع والصناع مما يساعد فى النهوض بعملية البناء نفسها .

٤ـ **العامل التكنولوجى :** يتلخص هذا العامل فى الإعتماد على الأساليب التنفيذية الحديثة والمتطورة للحصول على أفضل العمائر وأرقاها ، وقد أثر هذا العامل على أشكال العمارة البيزنطية وطرق بنائها ، فمن خلاله يتم التوصل إلى بعض الأساليب الإنشائية فى طريقة توسيع مساحات الكنائس الداخلية (رأسياً وأفقياً) ، وذلك عن طريق زيادة عدد القباب الرئيسية والثانوية المحمولة على المثلثات الكروية أو الحنيات الأفقية المستخدمة فى التغطية .

وبالإضافة للعوامل السابقة ، فقد تنوعت أشكال العمائر وأحجامها حسب التصميمات الداخلية والتخطيطات المعمارية التى أدت إلى تغير الشكل الخارجى لها ، حيث إعتمدت عمارة الكنائس البيزنطية على أربعة أنواع مختلفة من الطرز التى تحمل فى داخلها التأثيرات الشرقية والغربية ، ويمكن ذكر هذه الطرز على النحو الآتى :

- **أولاً : الطراز البازيليكى :** وهو طراز رومانى ، ويتكون عادة من قاعة مستطيلة تبدأ بالمدخل وتنتهى عند منطقة المذبح أو شرقية الكنيسة ، وتتخللها صفان من الأعمدة أو ثلاثة صفوف فى بعض الأحيان ، ويطلق على هذا النوع إسم الكاتدرائيات ، وقد إختلفت الخامة المستخدمة فى بناء سقوفها ، ففى الشرق إعتمد على الأسطح الحجرية فى التغطية بدلاً من السقوف الخشبية التى إستخدمت فى الغرب ، وأهم الكنائس التى بنيت على هذا الطراز هى كنيسة القديس أبو لينار الجديدة فى رافينا .

- **ثانياً : الطراز المركزى المغطى بقبة :** وأهم ما يميز هذا الطراز عنصر القبة الذى يغطى مركز المبنى ، وهو الذى يعتمد على نوعين من المساقط الأفقية : الأول يعتمد على المسقط الأفقى المستدير وترجع هذه المبانى إلى الأصول الوثنية حيث كانت مخصصة كمقابر أو أضرحة أو تستخدم كمواقع للتعميد ، وأقدم هذه الأنواع كنيسة القديسة كونستانزا بروما ، وأوضح مثال لها فى المعمار البيزنطى كنيسة القديس فيتال برافينا ، والنوع الثانى يعتمد على التخطيط الأرضى المربع ، وهذا النوع من الطرز يحظى بأهمية كبيرة فى المعمار البيزنطى حيث كان الأساس الذى قامت عليه التخطيطات المعمارية التالية ، ويتمثل هذا التخطيط فى كنيسة القديس سرجيوس وباكوس فى القسطنطينية .

- **ثالثاً : الطراز الصليبى :** تعتمد الكنائس المبنية وفق هذا الطراز على المسقط الأفقى لأضلاع الصليب الأربعة ، والتى تتقاطع جميعها فى نقطة واحدة هى مركز الصحن فى الكنيسة ، وهذا المركز تعلوه القبة الأساسية ويعتبر هذا التخطيط طرازاً بيزنطياً خالصاً فهو أكثر الطرز إرتباطاً بالديانة المسيحية وتعبيراً عنها ، لإعتماده على شكل الصليب فى تصميماته الأصلية ، ومثال ذلك ضريح جالا بلاسيديا براڤينا .

- **رابعاً : الطراز المتعدد القباب :** يجمع هذا الطراز بين التخطيط البازيليكى والطراز المقبب ، ويسمى بالكاتدرائيات المقببة لما يتميز به من إستطالة صحن الكنيسة ، وكثرة عدد القباب التى تغطى المركز والأجنحة الجانبية كما فى كنيسة القديس يوحنا ، وأقدم هذه النماذج كنيسة القديسة إيرينى بالقسطنطينية .

ويظهر شكل آخر من هذا الطراز وهو الذى يعتمد على شكل الصليب الإغريقى المتساوى الأضلاع ، وهو مغطى بخمسة قباب حيث القبة الرئيسية تعلو نقطة تقاطع الأربعة أضلاع (الأذرع) ، والقباب الأخرى تغطى الأذرع نفسها وأوضح مثال على ذلك هو كنيسة القديس مرقص فى ڤينسيا .

كما تعرضت الباحثة إلى ذكر بعض الكنائس المشيدة خارج أنحاء الإمبراطورية فى كل من روسيا وصقلية وڤينسيا والتى تحمل الكثير من الأصول البيزنطية .

ويختتم هذا الفصل بعرض بعض العناصر المعمارية المختلفة التى تتكون منها الكنائس كالأسطح المستوية والمنحنية وما إشتملت عليه من الجدران والقباب والقبوات والحنيات والأعمدة وما يعلوها من القناطر والدلايات (المعلقات) التى تحمل القبة ، والإشارة إلى مدى إرتباطها بأعمال الفسيفساء المنفذة فى كل جزئية على حده .

الفصل الثالث :

« الموضوعات التى تناولها فن الفسيفساء البيزنطى »

وفى بداية هذا الفصل يتم الحديث بشكل عام عن الفسيفساء البيزنطية فى مراحلها الأولى خلال القرن السادس والسابع والثامن الميلاديين ، وذلك تمهيداً للدخول فى موضوع الدراسة التى تبدأ من القرن التاسع الميلادى وتنتهى مع أواخر القرن الثالث عشر الميلادى ، وهذه القرون السابقة لا يمكن تجاهلها أو إختزالها عند الحديث عن هذه الفسيفساء البيزنطية والتى كانت سبباً فى نضوجها ووصولها إلى هذه المكانة الرفيعة .

وبالإضافة إلى القسطنطينية كان هناك مدينتى رافينا وسالونيك - أهم مراكز الفسيفساء البيزنطية - التى ظهرت فى كل من الكنائس المختلفة التى إحتوت على موضوعات الفسيفساء المتنوعة ، والتى وجدت لها إمتدادات فنية إستمرت حتى القرون الأخيرة من العصر البيزنطى .

وقبل التعرف على الموضوعات التى تناولها فن الفسيفساء البيزنطى تناولت الدراسة تأثير حركة تحطيم الصور التى بدأت فى النصف الأول من القرن الثامن وإستمرت حتى منتصف القرن التاسع الميلادى ، والتى تسببت فى ظهور بعض العناصر الهندسية والنباتية التى غلبت عليها المعالجة التشكيلية المجردة ، بالإضافة إلى أشكال الصليب التى نفذت على مساحات واسعة حرص فيها الفنانون على خلوها من أية عناصر أخرى . كما كانت هذه الحركة سبباً فى تقسيم الموضوعات الفنية المنفذة بالفسيفساء إلى نوعين :

النوع الأول : وهو الموضوعات الدنيوية والتى إقتصرت وظيفتها ووجودها على تجميل وتزيين أرضيات القصور والمنازل الفاخرة التى تخص الأباطرة والملوك والأمراء ، كما إقتصرت أيضاً هذه الأعمال على تسجيل مشاهد الحياة اليومية ورحلات الصيد ، وتصوير الكائنات الحية الآدمية والحيوانية التى تميزت فى معالجتها بالأسلوب الواقعى الكلاسيكى ، والذى يتمثل فى رسم الشكل الطبيعى للإنسان والحيوان وتحقيق عنصر الثراء اللونى .

وأهم النماذج التى تعبر عن هذه الموضوعات هو فسيفساء القصر العظيم المقدس بالقسطنطينية ، وقد ظهر من هذه الأعمال الدنيوية بعض الفسيفساء المنفذة داخل الكنائس ، وعرفت هذه الأعمال بموضوعات التصوير الإمبراطورية ، والتى إختصت بتصوير احد الملوك أو الأباطرة بصحبة السيد المسيح أو العذراء أو بصحبة الإثنين معاً ، وذلك فى العديد من الكنائس التى إستمرت حتى نهاية عصر الفسيفساء البيزنطية .

والنوع الثانى : الموضوعات الدينية : وهى الموضوعات التى إهتمت بتصوير قصص الكتاب المقدس وإعتمد الفنانون على إتباع الأسلوب القصصى الروائى فى سرد الأحداث الدينية ، وتميزت هذه الموضوعات بظهور الشخصيات الدينية المقدسة كالسيد المسيح ، والعذراء والأنبياء ، والقديسين ، ورجال الدين . وقد كان لهذه الموضوعات الإنتشار الأوسع فى فن الفسيفساء البيزنطى ، وإليها ينسب إزدهاره وتألقه.

وبالإضافة إلى هذه المساحات الهائلة فى الكنائس ، كانت هناك اللوحات الصغيرة المحمولة التى ظهرت فى القرن الثانى عشر الميلادى - والتى تحمل نفس النوعية الدينية لهذه الموضوعات ، فقد كانت تعلق داخل الكنائس فى منطقة المذبح ، وإعتمدت غالبية هذه اللوحات على تصوير الشخصية الواحدة والهامة أيضاً مثل السيد المسيح - والذى كان يظهر فى بعض الحالات بصحبة العذراء - أو أحد القديسين البارزين واللذين قاموا بدور كبير فى نشر العقيدة ، كما ظهرت بعض صور للإحتفالات الدينية داخل هذه اللوحات مثل موضوع صلب السيد المسيح .

● الباب الثالث :

وعنوانه : " القيم الجمالية لفن الفسيفساء البيزنطى " ، ويتضمن هذا الباب خمسة فصول :

الفصل الأول :

« التقنيات المختلفة للإستعمال الفنى لخامة الفسيفساء البيزنطية »

تبدأ هذه الجزئية من الدراسة بتعريف خامة الفسيفساء وما تتميز به من صلابة ومتانة وبما تضفيه على اللوحات من تأثيرات سطحية لامعة ومتفردة ، فضلاً عن الأسلوب الخاص الذى أوجدته هذه الخامة ، والذى أكسبها الطابع المجرد الذى تحدثه هذه المكعبات نتيجة لتجاور بعضها البعض وذلك حسب إختلاف أنواعها سواء كانت أحجاراً طبيعية كالرخام ، أو صناعية كالفسيفساء الخزفية والزجاجية ، وقد تم الإشارة إلى طريقة التصنيع الخاصة بهما للحصول على الألوان المختلفة ، وهذا النوع الأخير - الفسيفساء الصناعية - إعتمد عليه بصورة أكبر خلال العصر البيزنطى ، فقد أتاح توافر العديد من الدرجات اللونية التى ساعدت فى إثراء هذه الفسيفساء وتميزها ، وقد حاول الفنانون التوفيق بين نوعية هذه الخامات وأماكن تنفيذها ، فقد إستخدم الرخام والفسيفساء الحجرية فى الأرضيات أو الأسطح التى تتحمل التآكل والإحتكاك الشديد ، أما الفسيفساء الزجاجية والأحجار الطبيعية فكان يفضل تثبيتها فوق الجدران العلوية والقباب وفى اللوحات الصغيرة ، وبالرغم من هذا الفصل بين طبيعة الخامات وإستخداماتها إلا أنه كانت هناك اللوحات التى جمعت فى تنفيذها بين هذه الأنواع المختلفة ، حرصاً من الفنانين على الوصول بأعمال الفسيفساء إلى أقصى درجات الجمال الفنى التى تثرى لوحاتهم وتخدم أغراضهم المقدسة ، وتأتى بعد ذلك الإشارة إلى كيفية إعداد لوحات الفسيفساء وتجهيز الأرضيات - الأسطح المعمارية - المراد التنفيذ فوقها .

وقد إتبع البيزنطيون فى عملية التنفيذ طريقتين هما :

١ - الطريقة المباشرة : وهى التى يتم فيها وضع قطع الفسيفساء باليد مباشرة فوق طبقة الملاط الطازجة .

٢ - الطريقة الغير مباشرة : وهى تتلخص فى تجهيز العمل بأكمله على مساحة ورقية تتساوى فى حجمها مع مساحة الجدار ، ويتم لصق قطع الفسيفساء بواسطة مساحة كبيرة من الورق ثم يتم تثبيتها على الملاط ، وبعد جفافها تماماً يتم نزع الورق الملصق على سطح الفسيفساء اللامعة بواسطة الماء الدافئ ، وذلك بالنسبة للأسطح المعمارية .

أما اللوحات الصغيرة فقد كان يتم تنفيذها على لوحات خشبية صغيرة ويتم رسم التصميم فوق السطح الخشبى ويستخدم فى عملية اللصق فى هذه الحالة ، خليط الراتنج والشمع الذى يغطى سطح اللوحة ثم يثبت عليها قطع الفسيفساء بعد ذلك .

ويتناول هذا الفصل فى نهايته دراسة الأحجام المختلفة لمكعبات الفسيفساء ، والتى تطورت بتطور الفن خلال العصر البيزنطى ، إلى أن وصلت لوحة الفسيفساء فى أواخر هذا العصر إلى درجة عالية من التنفيذ أصبح من الصعب التفريق بينها وبين اللوحات المنفذة بالخامات التصويرية الأخرى ، بالإضافة إلى تتبع أسلوب المعالجة التقنية ، والذى يلاحظ من خلال إتجاه وضع المكعبات وترتيبها ، أو من خلال تقاربها وتباعدها ، فضلاً عن الإعتماد على الطريقة المباشرة التى كانت سبباً فى إتخاذ مكعبات الفسيفساء أوضاعاً مائلة فى التثبيت وخاصة فى المساحات المنفذة باللون الذهبى أو الفضى فتضفى على الفسيفساء بريقاً يزيد العمل قدسية وسحراً متميزين .

الفصل الثانى :

« تناول العنصر الآدمى والصور الشخصية فى فسيفساء العصر البيزنطى »

وتنقسم الدراسة فى هذا الفصل إلى شقين : الشق الأول : وتتعرض فيه الدراسة لأهم العناصر التشكيلية فى هذه الفسيفساء والتى قامت بدور هام فى تميزها ، وهو العنصر الآدمى حيث كان الأساس الذى قامت عليه غالبية الموضوعات الدنيوية والدينية ، واختلاف أسلوب تناوله من نوع إلى آخر وذلك طبقاً لتأثيرات الفنون المحيطة به ، فالموضوعات الدنيوية إعتمدت على الأسلوب الواقعى والكلاسيكى فى تصوير جسم الإنسان ، وإعتمد فى ذلك على الأصول الهيللينستية الرومانية ، أما الموضوعات

الدينية فقد إتخذ فيها هذا العنصر الطابع المجرد الذى إبتعد عن الشكل الطبيعى للجسم البشرى ، وغلب عليه التسطيح بما يتوافق مع أفكار العقيدة المسيحية التى كرهت تصويره تماماً .

وفى ختام الحديث عن العنصر الأدمى تمت الإشارة إلى نقطة هامة ، وهى تصوير الجسد العارى فى هذه الفسيفساء لأنها بذلك تتعارض بشدة مع قدسية العقيدة الدينية وتشددها ، لذا فقد تناولت الباحثة أسباب ظهور الجسد العارى في الفسيفساء البيزنطية ، وفى أى الأقاليم الشرقية أم الغربية ، وذكر مدى تأثير كل من الفنون الشرقية والغربية فى أسلوب تصويره ، مع عرض لبعض هذه النماذج فى فسيفساء الكنائس المختلفة خلال العصر البيزنطى .

أما الشق الثانى فقد تناول الصور الشخصية وأهميتها فى فن الفسيفساء خصوصاً وأنها ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالعنصر الأدمى وتشترك معه فى الأهمية ، وقد تنوعت هذه الصور الشخصية بين الصور الفردية والثنائية والجماعية ، وتبعاً لوجود نوعين فقط من الموضوعات الدينية والدنيوية ، فقد ظهرت الصور الشخصية الدينية والدنيوية أيضاً ، وإذاكانت الصور الشخصية الدنيوية تهتم بنقل الملامح الطبيعية لأصحابها كما فى لوحتى الإمبراطور « جستنيان » والإمبراطورة « تيودورا » إلى جانب صور الأباطرة فى اللوحات المستقلة أو داخل موضوعات التصوير الإمبراطورية ، إلا أن الصور الدينية كان الهدف الأساسى منها هو تقديس هذه الشخصيات وإعلاء مكانتها ، وقد ظهرت أشكال مختلفة لهذه الصور ، فقد كانت هناك الصور النصفية والصور الكاملة التى تظهر فيها الشخصية بطولها الكامل .

وبخلاف هذه اللوحات الصغيرة المحمولة التى تم تعليقها فى منطقة المذبح - فقد تم توزيع صور الشخصيات والوجوه الأدمية فى مواقع معينة خصصت لها داخل الكنائس ، فكانت صور الأشخاص الجالسين يفضل تصويرها في المناطق المنحنية مثل الحنيات والدلايات ، أما الشخصيات الواقفة فيفضل تصويرها علي الجدران الراسية او الأفقية البرميلية حتى يظهرون فى الوضع الطبيعى لهم حيث الرأس إلى أعلى والقدم لأسفل حتى تتوافق مع فراغ الكنيسة .

أما الصور النصفية فقد كان يفضل وضعها داخل إطار يحيط بها من كل ناحية ، حتى يتم قطع الجذوع السفلية للأشخاص وينطبق الحال على الميداليات الدائرية التى تظهر بها الرأس والأكتاف فقط .

الفصل الثالث :

« الحركة واللون فى تكوينات الفسيفساء البيزنطية »

تبدأ الدراسة فى هذا الفصل بعرض الأساليب الفنية المختلفة التى ظهرت فى أعمال الفسيفساء البيزنطية من حيث كونها أعمالاً فنية تصويرية يتوافر فيها بعض العناصر التشكيلية والقيم الجمالية .

وقد تعددت هذه الأساليب خلال هذه الفترة البيزنطية فجمعت بين الأسلوب الكلاسيكى والأسلوب التحفظى المجرد والأسلوب التعبيرى .

وحيث أن السيادة كانت للأسلوب التحفظى المجرد إلا أن الكلاسيكية كانت من الإتجاهات التى ظلت قائمة خلال هذه الفترة الفنية ، وساعدت فى إستمراره بالرغم من إختفائها في بعض الأحيان وعودتها مرة أخرى فى فترة الإحياء الفنى خلال القرن التاسع الميلادى ، كما تم الإشارة إلى بعض التأثيرات الخارجية والتى كان لها دوراً واضحاً فى تغيير هذه الإتجاهات مثل التأثيرات الوثنية ثم التأثيرات الهيللينستية وأخيراً التأثيرات الغربية والتى برزت فى ظهور الأسلوب التعبيرى وخاصة فى نهاية العصر البيزنطى .

ثم ينتقل البحث إلى وصف التكوينات البيزنطية بشكل عام ، وما تتسم به من صفات خاصة حيث المساحات الجدارية الشاسعة التى تفرض على الفنانين ملئها بمجموعات من الأشخاص والعناصر المحيطة .

كما إعتمد الفنانون البيزنطيون أيضاً على إتباع مجموعة من أسس التصميم المختلفة مثل تحقيق التوازن بين توزيع الكتل (العناصر الأدمية والحيوانية والمعمارية) ، والفراغ الناتج عنها ، وتحقيق تكامل العمل الفنى من خلال ترابط هذه العناصر فيما بينها .

وقد تميزت الفسيفساء البيزنطية بنوع خاص من الحركة (المحسوسة) أو المدركة - الغير مباشرة - التى يتحكم فيها الفنانون من خلال البناء العام للكنيسة الذى ينتج عنه نوع من الحركة الإيقاعية فى الكاتدرائيات ، أو الحركة الدائرية فى القباب المركزية ، فضلاً عن الأجزاء المعمارية الداخلية التى تتضمن الأسطح المنحنية كالكوات أو المحاريب .

وقد تطور المفهوم الحركى لهذه العناصر الآدمية طوال هذه الفترة الفنية فمنذ البداية إقتصرت الحركة فيها على الإيماءات البسيطة ومد الأيدى وتطاير الملابس ، وذلك هدفاً لسد الفجوات الفراغية داخل التكوينات بشكل عام ، ولكن مع تضوج فن الفسيفساء وظهور الموضوعات الدينية اصبح لحركة الشخص داخل اللوحة دوراً كبيراً فى التعبير عن بعض المعانى والأفكار الدينية .

كما ساعدت عودة التأثيرات الهيللينستية ، فى زيادة الإيقاع الحركى فى هذه التكوينات بشكل ملحوظ ، وخاصةفى اعمال كنيسة كورا Chora فى العاصمة ، بالإضافة إلى بعض الأمثلة للفسيفساء فى الكنائس خارج الإمبراطورية فى كل من صقلية وفينسيا .

وتأتى بعد ذلك اهمية العنصر اللونى فى تكوينات الفسيفساء فبالإضافة إلى انه يوضح الحركة ويدعمها فقد كان له أكبر الأثرفى إزدهار الفسيفساء البيزنطية التى تميزت بالطابع الزخرفى والثراء اللونى الملحوظ ، حيث إعتمد الفنانون على العديد من الدرجات اللونية الساخنة والباردة والتى إتسمت بزهائها وقوتها .

وقد لجأ الفنانون البيزنطيون إلى الإعتماد على إتباع نظام لونى داخل الكنائس يتبع التكوين الهرمى للموضوعات ، فكانت المساحات السفلية للجدران تحتوى على الدرجات الداكنة ثم تتدرج إلى أعلى حتى تصل إلى اقصى الدرجات الفاتحة لتصور الملائكة بجوار السيد المسيح فى القبة ، وكان للأساليب الكلاسيكية الدور الكبير فى زيادة الثراء اللونى للفسيفساء البيزنطية إلى جانب تأثير التصوير بالفريسك فى ذلك الوقت الذى كان سبباً فى تكوين العديد من الدرجات اللونية المشتقة من الألوان الأساسية .

وكانت سيطرة اللون الواحد من أهم السمات المميزة لهذه الفسيفساء ، وقد تبين ذلك من خلال إستخدام اللونين الأزرق والذهبى حيث إرتبط كل منهما إرتباطاً كبيراً بالعقيدة المسيحية ، وكانا انسب الألوان للتعبير عن سمو العقيدة وروحانيتها .

ويختتم هذا الجزء بإلقاء الضوء على اهم الألوان التى طغت على هذه الفسيفساء وهى الألوان الذهبية والفضية ، والتى كان لها دوراً بارزاً فى تحقيق الأثر اللامع البراق لأعمال الفسيفساء ، وإهتمت الباحثة بدراسة تطور إستخدامات اللون الذهبى منذ البداية ، حيث كان يتخلل بعض العناصر الزخرفية والنباتية والكتابية إلى أن سيطر سيطرة تامة على خلفيات اللوحات وغطى مساحات شاسعة داخل الكنائس .

الفصل الرابع :

« إنتشار الفن البيزنطى وإمتداده فى الفنون الأخرى »

كان من الطبيعى أن يترك الفن البيزنطى - الذى إستمر قروناً طويلة داخل إمبراطورية مترامية الأطراف ، والتى تجمع بينها وحدة دينية واحدة وعاصر خلالها العديد من الفنون - تأثيراته الفنية فى فنون بعض الأقاليم التى تقع خارج حدود الإمبراطورية ، وتنقسم الدراسة فى هذا الفصل إلى شقين :

■ **الشق الأول :** يتضمن تأثير فن الفسيفساء البيزنطى على كل من روسيا وصقلية وفينسيا ، وتظهر تأثيرات الفن البيزنطى فى هذه الأقاليم نتيجة لإستقدام المهندسين المعماريين والفنانين المنفذين من القسطنطينية ، فضلاً عن التأثيرات الفنية المحلية التابعة لهذه الأقاليم ؛ وتتلخص هذه التأثيرات فى إنتقال بعض السمات البيزنطية المميزة مثل ظهور بعض الكنائس التى تعتمد على التخطيط الصليبى كما فى روسيا وفينسيا ، وإشتملت الفسيفساء بداخلها على نفس موضوعات الإحتفالات الدينية واتبعت فى ترتيبها نظام التسلسل الطبقى ، كما تضمنت بعض المعالجات التشكيلية والأساليب التنفيذية التى تميزت بها الفسيفساء البيزنطية .

وقد تناولت الباحثة دراسة ظهور هذه التأثيرات فى كل من كنيسة آياصوفيا بكييف (بروسيا) وبعض الكنائس فى روما وكنيسة القديس مرقص بفينسيا ، إلى جانب بعض الكنائس فى تورشيللو وموراتو بالقرب من فينيسيا ، أما فى صقلية فقد تعرضت الباحثة بالتفصيل إلى مدى تأثير هذه الفسيفساء البيزنطية فى عدة كنائس فى أماكن متفرقة داخلها فى كل من سيفالو ومونريال وكنيسة بلاتنيا وكنيسة مارتورانا .

■ **والشق الثانى :** يتناول إنتقال السمات المميزة للفسيفساء البيزنطية إلى كل من الفن الإسلامى والفن القبطى . وتتلخص هذه التأثيرات فى مجموعة العناصر الزخرفية والنباتية والكتابية ، والتى ظهرت بوضوح فى الفسيفساء الإسلامية ، حيث إشتركت هذه الفسيفساء مع الفسيفساء البيزنطية فى التأثر الشديد بالتعاليم الصارمة الخاصة بكل ديانة على حدة ، والتى منعت تصوير الكائنات الحية فى الموضوعات الدينية .

وفى الجزء الخاص بالتأثيرات البيزنطية على الفن القبطى ، تتعرض الدراسة لنموذج متفرد من الفسيفساء فى دير القديسة كاترين فى سيناء ؛ حيث ينتمى بناء هذا الدير وتنفيذ الفسيفساء بداخله إلى فترة الفن القبطى فى مصر .

وقد ظهرت آثار الفن البيزنطى فى فروع الفن القبطى المختلفة كالعمارة والتصوير وفنون النحت والأخشاب والمنسوجات ، ولكن الدراسة تتركز فى هذه الجزئية على تأثير الفسيفساء البيزنطية فى أعمال التصوير الجدارى التى نفذت بالفريسك على جدران المقابر والكنائس المصرية القديمة ، والتى تنحصر فى إنتقال بعض الموضوعات والشخصيات الدينية ، وتناول بعض السمات التشكيلية مثل إستخدام الأطر الخارجية التى تتضمن رؤوس الآدميين والعناصر الكتابية التى تتخلل مساحات الجدار بين القديسين وإيماءات الأيدى .

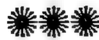
الفصل الخامس :

« تجربة الباحثة ومحاولة إستخلاص قيم جمالية معاصرة مستوحاة من الفسيفساء البيزنطية »

وقد تضمن هذا الفصل عدة لوحات تم تنفيذ بعضها فى مرحلة الإعداد لهذه الدراسة ، وقد إلتزمت الباحثة فى تنفيذ هذه اللوحات المنفصلة بالتنفيذ الدقيق وفقاً للتصميمات الأولية المرسومة .

كما حاولت الباحثة الإستفادة من جماليات هذه الفسيفساء وتفردها فى رسم التصميمات وتنفيذها ، حيث تناولت هذه الأعمال الموضوعات التى سيطر عليها الأسلوب الرمزى ، كما تنوعت عناصرها التى إحتوت على العنصر الآدمى والعناصر النباتية المجردة ، إلى جانب بعض اللوحات التى تضمنت الصور الشخصية المختلفة ، ومحاولة الجمع بينها فى بعض اللوحات .

فضلاً عن الإستعانة ببعض الأساليب التقنية ومعالجتها التشكيلية المتميزة ذات الطابع الخاص والتى تمثلت فى تحقيق بعض الصفات التشكيلية والتى تتعلق بظهور العنصر الحركى داخل بعض هذه اللوحات ، كما إرتبطت أيضاً بسيادة بعض الألوان والحصول على أقصى درجات التنوع والثراء اللونى ، أسوة بالفسيفساء البيزنطية ، كما إهتمت الباحثة بالتركيز على ظهور اللون الذهبى وإستخداماته المختلفة فى هذه اللوحات والإشارة إلى التجارب التى أجرتها الباحثة فى سبيل الحصول على درجات ذهبية متنوعة .



The fifth chapter : The experiment of the researcher

and the attempt to deduce the aesthetic contemporain values from the Byzantine mosaic .

This chapter deals with the precise execution of the independent paintings according to the dawn primmary designs as the researcher had attempted to use the asthetics of these mosaic in drawing these designs and the adopted methods in execution , for these works deals with the top dominated by the symbolic style as they are varied in their elements which include the dominated by the symbolic style as they are varied in their elements which included the human element and the abstract plant elements beside some paintings which included different personal pictures , with the resort to some technical styles and their distinguished plastic treatment of specific character through the realization of some plastic aspects which are related to the appearance of dynamic element inside some of the paintings and its relation to the dominance of some colors and achieve the utmost level of diversity and color richness , following the example of Byzantine mosaic , then the researcher shows his interest in the appearance of golden color and its different uses in these paintings and the reference to the experiments conducted by the researcher to obtain varied golden tones.

and its expansion to the other arts. The Byzantine art for long centuries had left its arts of some reigons outside the confines of the Empire, The study in this chapter is divided into two branches, the first includes the influence of Byzantine art on Russia, Sicily and Venice beside the local artistically influences of these regions due to the transfer of some Byzantine aspects like the appearance of some churches which depend on the cross plan in Russia and Venice with the representation of regions celebration through a hierarchical sequence with plastic treatment and executive styles which distinguished by Byzantine mosaic.

The second branch deals with the transfer of distinct aspects of Byzantine mosaic to the islamic and coptic arts, with these influences of a group of decorative, plant and written elements as in the islamic mosaic like the Byzantine mosaic strongly affected with the strict instructions of each religion which forbids the painting of living creatures. The influences of Byzantine art had appeared in the different branches of coptic art like the architecture, painting, arts of sculpture wood and textile but the study in this section emphazies on the influence of Byzantine mosaic in the works of mural painting in the fresco of the walls in the graves and Egyptian churches through the transfer of some religious subjects and personalities with the demonstration of some plastic aspects like the use of external frames which include the human heads and writings on the surfaces of walls between the saints with the hand gestures.

movement in the central domes beside the architectural parts which comprise the curved surfaces like the spheres.

This dynamic conception had been exclusive on the simple hints like the stretch of hands and the rise of cloth to fill the gaps inside the composition , for the return of the Hellenistic influences and the impression of Baroque style at the end of Byzantine age had contributed to the increase of dynamic rhythm in these composition in Churches as inside and outside the capital beside the Byzantine mosaic , for the artists has depended on many hot and cold color degrees due to their brilliance with the adoption color systems inside the church fringe through the sequence of pyramidal composition of the subjects were the lower surfaces of walls surfaces of walls contain the dark tones which are graded to the upper side through the bright tones in the presentation of angles beside the Christ at the linthel , the classical styles had the general role in the enhancement of the color richness , beside the influence of fresco painting which had been the cause in the creation of many color tones derived from the main colors .

This section ends with a highlight on the important colors of mosaic like the golden and silver to achieve the brilliant effect , therefore the researcher is interested in the evaluation of the uses of golden color in the plant and decorative elements and in the backgrounds , to cover large surfaces of the churches .

<u>The fourth chapter :</u> The propagation of the Byzantine art

and western arts on the style of figuration , while the second branch deals with the appearance of religious and secular pictures as the second represent the natural aspects of the responsibilities as in the paintings of Justinian and Theodora while the religious pictures seek to glorify these personalities as in the bust picture and complete pictures of the full length of the personalities beside the small and portable paintings , at the altar in Churches to represent the seated persons in the curved places like the arches and the painting of standing personalities on the vertical walls or the cylindrical domes , as for the first pictures , inside the frames with the elimination of the lower part of the persons for the same principle on the spherical medals which represent the head and the shoulders

- The third chapter : The motion and colour in the composition of Byzantine mosaic .

This chapter begins with the artificial methods in the works of mosaic (Byzantine mosaic) which represent the pictorial works which include some of the plastic elements and aesthetic values with the dominance of the conservatives style and the classic style which had contributed in its reappearance during the period of revival in the Ninth century and a reference to some external influences such as the Hellenistic influences and the western influences and the expressive style by the end of Byzantine age the Byzantine mosaic is distinguished by a special kind of movement which is the rhythmic movement in the cathedrals or the round

1- The direct method: which consists of laying the mosaic by hand on the fresh mortar layer.

2- The indirect way: which consists in the preparation of work on a surface (papersurface) to be placed in the wall through the adhesion of mosaic on this paper which will be fixed on the mortar , then it will be removed from the brilliant mosaic surface by warm water , For the small paintings , executed on small wooden plates with the drawing of design in the wooden surface with the use of adhesion and wax mixture which covers the surface of the painting , then it will be possible to fix the mosaic.

The end of this chapter discuss the volumes of mosaic cubes and the adoption of technical treatment in the arrangement of cubes in a inclined shape to gain the brilliance for the holiness of the work.

The second chapter: the dealing with the human element and personal pictures in the mosaic of Byzantine art. The study in the chapter is divided into two branches . the first deals with the plastic elements and their importance to the human element in many secular and religious themes where the secular themes had depended on the classic and real style in painting the human body while the religious themes even in the abstract way as the Christian creed had rejected , the possibility of drawing the human body , however there was painting of nude body in contradiction to the religion with a demonstration of the causes of that and the effect of Eastern

The second type : The religious topics which treats the painting of biblical events in a narrative style with the appearance of holy personalities like Jesus , the Virgin , the prophets and saints .

There were portable paintings or icons in the second century - that treat the same kind of subjects in the altar of churches for the painting of the Christ , the vergen and the saints who had played a great role in the propagation of Christian creed beside the pictures about the religious celebration , The third unit:The values and aesthetics of Byzantine mosaic art .

This unit included five chapters : The first chapter : (The different techniques for the artistically use of material of Byzantine mosaic).This section begins with a definition of this material its hardening and ability to confer brilliant superficial effects beside the special style suggested with the dependence of this material and the abstract nature produced by these cubes due to this proximity according to their different types like the marble or the ceramic or glass , (particular glass) due to the multiple colour , however the artists had tried to reconciliate between these materials and to use the marble and stone in surfaces of wear and friction , while the glass and natural stones for the supperwalls , and despite the distinction between the materials there had been the paintings which combine different materials in order to improve the resistant effect and achieve the aesthetic level to serve their holy purposes . The Byzantine had adopted two ways in the execution :

another form of this style which depends on the cross with equal sides and five domes and the main dome above the intersection of the sides as in the church of saint March at Venice .

This chapter ends with demonstration of some architectural elements like the straight and curved surfaces , walls , domes and transport .

The third chapter has the title of : ' The subject of topics treated by the Byzantine mosaic .

The research discuss the first stage of Byzantine mosaic during the sixth to eighth centuries which had witnessed the maturity of Byzantine , mosaic as in the cities of Ravenna and Salonika which include different churches that represent varied mosaic topics with a reference to the iconoclasm and the appearance of geometrical and plant elements ---- in an abstract or in addition to the motif of the cross on large spaces , with the treatment of two kinds of topics .

The first types : The religious topics , for the decoration of floors of the fancy housed and palaces belonging to the emperors and the registration of daily life spectacles such as views from hunting scenes painting of human and animal creatures in a classical style .

Among the important patterns which express , these topics there is the mosaic of holy place at constantinople and churches about the material topics with the painting of kings and emperors in the company of Christ and vierg or both of them .

architecture for the enlargement of the inner surface of churches through the use of main and secondary domes supported on the spherical triangles.

In addition to that the shapes and volumes of buildings had varied according to the internal designs and architectural plans , as the architecture of churches had depended on four different styles due to the eastern and western influences.

First : The Basilical style : which is roman one , which depends on a rectangular hall with two rows of columns , or four rows known in the name of cathedral.

Second : The central style: covered with the dome : with the dome which covers the center of building and on two types of horizontal elevation, such as the sound horizontal elevation in the graves and the older or of churches , the second style depends on the square ground plan , and was important in the Byzantine architecture in churches such as saint Serguis and Bacchus

Third : The crossed plan : which depends on the horizontal elevation of the sides of the cross which inter-set in one point which is the tympanum , the center is covered with the main dome, this plan is Byzantine and Christian and a mean to express the Christianity.

Fourth : The multi domed style : which combines the basilica form or plan and the domed plan as in the domed cathedral due to the elongated tympanum and the number of domes which covers the center and lateral wings like in the church of saint john and saint Irene at constantinople there is

the supports for this new art for the Christianity had a strong effect on the style of art during the period of iconoclasm with the prohibition of paintings some forms and subjects .

<u>The second chapter</u> : The Byzantine architecture and its relation to the mosaic art : This chapter highlights the architecture which had contributed in enriching the Byzantine mosaic in the religious Byzantine buildings which had not been improved to its final stage until the Eleventh century with the construction of many churches , the following represents the factors of affecting this architecture in each local region .

1- <u>The religious factor</u> : which is the strongest factor behind the construction of huge churches as a result of the Christian creed upon the order of emperors and saints for the construction of churches .

2- <u>The climatic factor</u> : which intervenes in the difference between the external and internal form of construction with the apertures in the windows and the selection of some architectural elements like the curved surfaces and the lintels to reduce the temperature in some regions .

3- <u>The geological factor</u> : related to the raw materials from the ground and used in the constructions such as the stone , the brick and the pebbles and the soil itself in the regions rich with this material .

4- <u>The technological factor</u> : which represents the dependence on the modern means to construct the buildings , this factor had influenced the Byzantine

local environment in the composition of artistically works , with reference made to the historical period of Byzantine empire from the fourth century of the hand of its founder the emperor Constantine who calls its new capital the Constantinople after him and which remained its capital till its fall in the fifth century by the Ottoman Turks in a way that the Byzantine Empire had extended eleven centuries due to expansion of its territories to includ the Eastern and western regions in Asia , Africa and Europe .

The research then deals with the main points the causes that enhanced the Constantinople to a fine position such as the geographical location which is distinguished from the African . European and Asian countries for it is the interruption of many countries and a commercial way between them .

In addition to that , there was some factors related to the local conditions which has a strong effect on the composition of artificial factories as follows :

1- The political factor : related to the political rule inside and outside the capital and the role of religious officials and popular will in the stability of political base to treat the suitable environment for the development of arts.

2- The social factors : related to the advantages and disadvantages of the Byzantine society and the familial customs and the interests of Byzantine people in science and education .

3- The religious factor : which had the role of stability and

which became subsequent by among the important artistical aspects. Which distinguish. The Byzantine art beside the transfer of some decorative frames of Hellenistic art to confine the mosaic paintings in the Byzantine churches.

The third chapter: The early Christian art and symbolic religions topics:

This chapter deals only with the early Christian arts which is the third art to influence the Byzantine art, due to a common factor between them, which in the Christianity which had full control on both, this Christianism had appeared in the first half of the first century in Palestine faced with a violent resistance and adopted secretly due to the Roman persecution, and the torture of Christians till the official declaration of this religion in the Byzantine art in the fourth century.

The Christianism had its beginning in the fourth and fifth centuries, and had made some influences on the Hellenistic art beside the influence of eastern arts and the objection by the christianism to paint the living creatures with the possibility to paint the plant and geometrical decorations through the symbolization of living creatures, therefore symbolism became the important aspect to distinguish the early Christian art in an abstract style away from the nature.

The second unit : Mosaic of Byzantine age ; This unit deal with the causes of flourishment of mosaic Byzantine art through three chapters : The first chapter: The difference of

concerned with the propagation of Hellenistic culture in a way to achieve the mix between these two different civilization this period is divided into two phases: the first up to the end of the first century while the east countries were dependent on Alexander and his successors, the second had begun with the end of first century B.C., accordingly the art in the East and the Roman empire, had been subject to the political circumstances and the Hellenistic influences, beside the Roman ones as evident from many pictural works, for there had been some factors which had influenced the development of Hellenistic art in a way to suggest five trends.
1- the search for richness.

2- The theatrical mentality.

3- The scholar mentality.

4- The individualism.
5- The general perspective free from fanatism.

Among the important fields of arts in this era, there are the Hellenistic mosaic which had covered a variety of topics in Luxurious palaces on the floors and walls. This chapter deals also with the painted topics, of five kinds 1- The legendary topic. 2- The theatrical topic. 3- The natural landscape. 4- Subjects of royal painting. 5- Subjects of general decoration the chapter also emphasis on the mosaic works in Alexandric and Antioch where they took a unique character, by the end of this chapter, we will discuss each aspect of the Hellenistic mosaic, its significance, and influence on the Byzantine mosaic, and the color richness

Summary

This thesis is composed of an introduction, and three units, The first unit has the title of "The arts which influence the rise of Byzantine painting", with the reference to the arts preceding the Byzantine art and which had contributed to his technical composition, this unit is comprised of three chapters:

The first chapter: The Sassanian art and its decorative elements:

This chapter deals with the history of foundation of Sassanian nation by the king Ardchir who had worked on to oppose the stretch of Roman Empire to Iran and against Artban the fifth, country which lasted for four countries.

The strategic location of Iran had contributed to the development of Sassanian art through the role of the rulers like king Chabor the first and his reign that had witnessed the variety of art fields like the plastic inscriptions in many works beside the mural painting and the minor arts, while the Sassanian art had been attached to kind of topics especially the historical themes about the victories of kings, the chapter also demonstrate the mosaic on the palace of Bishapor with the painting of some human personalities.

The second chapter: The Hellenistic art and imitation of nature:

This chapter deals with another art form within the first half of the fourth chapter till the fourth century known as the Hellenistic period under the reign of Alexander

HELWAN UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS
PAINTING DEPARTMENT

THE DEVELOPMENT OF MOSAIC IN BYZANTINE AGE

(FROM NINE th CENTURY TO THIRTEEN th CENTURY)

Prepared By:

NRMIN FATHI EL-MASRY

Demonstrator of painting Department

Faculty of Fine Arts-Helwan University

THESIS INTRODUCED TO PAINTING DEPARTMENT

FACULTY OF FINE ARTS , HELWAN UNIVERSITY FOR MASTER DEGREE PAINTING DEPARTMETN (murals)

Supervision by :

Prof. Dr. SABRY MOHAMED MANSOUR

Professor of painting Department

Faculty of Fine Arts –Helwan University

January 2001